Digitized by the Internet Archive
in 2009 with funding from
Ontario Council of University Libraries

http://www.archive.org/details/obrascompletas03gine

OBRAS COMPLETAS DE

D. FRANCISCO GINER DE LOS RÍOS

III

OBRAS COMPLETAS DE DON FRANCISCO GINER DE LOS RÍOS

Estas OBRAS COMPLETAS comprenderán cuatro Secciones:

1.ª Filosofía, Sociología y Derecho.

2.ª Educación y Enseñanza.

3.ª Literatura, Arte y Naturaleza.

4.ª Epistolario.

La publicación se hará por volúmenes alternados de cada una de las series. Estos volúmenes en 8.°, constarán de 300 a 350 páginas. Precio de cada volumen: 4 ptas., en rústica; 5 ptas., encuadernado en tela.

Administración:

LA LECTURA

Paseo de Recoletos, 25, Madrid.

ESTUDIOS DE LITERATURA Y ARTE

POR

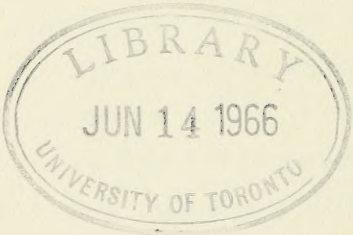
FRANCISCO GINER

PROFESOR EN LA UNIVERSIDAD DE MADRID
Y EN LA INSTITUCIÓN LIBRE DE ENSEÑANZA

MADRID

1919

AC
75
G5
v.3



1084244

Imp. Clásica Española. Glorieta de Chamberí.—Teléf. J-430

A LA MEMORIA DE MI MADRE

Pelle et carnibus vestisti me: ossibus et nervi-
compegisti me:
Vitam et misericordiam tribuisti mihi; et visi-
tatio tua custodivit spiritum meum.

JOB, X, 11 Y 1

SU PRIMER LIBRO

Contiene este tomo tercero de las *Obras Completas* de don Francisco Giner los primeros trabajos que escribió para el público, y en ello estriba el más interesante valor de carácter personal, entre los muchos de esta clase que encierra el presente volumen.

Abrióse la serie de dichas *Obras*, como parecía obligado, con la sección de filosofía jurídica, a la que era necesario siguiese la sección pedagógica, por ser una y otra las predilectas labores de don Francisco, y las tierras en que más hondamente penetrara su espíritu. Y así, lanzados de nuevo al mundo, para que en él continúen evangelizando, los *Principios de Derecho natural*, su obra por excelencia, en cuanto ha sido, ya en forma reflexiva, ya espontánea, y a veces hasta inconsciente, y lo mismo entre adeptos que entre adversarios, el fermento más enérgico y fecundo, ora disolvente, ora cons-

tructivo, de todo el pensar y hacer jurídicos durante medio siglo en la vida de España, fermento, como su autor, de sustancia ultrarradical en vaso de elegante moderación ultraserena; y sacada al público por vez primera, *La Universidad española,* el único trabajo completo que dejó inédito sobre pedagogía, al inaugurarse ahora la tercera sección—Literatura, Arte y Naturaleza—veníase a las manos de suyo, con atractivo irresistible, el *primer libro* que compuso el maestro. Porque conviene saber que la portada de estos *Estudios de Literatura y Arte*, que vieron la luz en Madrid en 1876, dice: «Segunda edición corregida y considerablemente aumentada de los *Estudios literarios*», los cuales, entonces comprendidos por entero, en efecto, en los de *Literatura y Arte* formaron antes, por sí solos, un tomito en octavo de 182 páginas, impreso en Madrid en 1866. Y a este libro tan pequeño fué precisamente al que tocó el dulce destino de inundar el alma juvenil de don Francisco con las puras y perdurables emociones que, como el primer amor, trae siempre al hombre, por desmedrado que nazca, el primogénito de su entendimiento.

Lo formó su autor con una colección de artículos que, «escritos—dice en el prólogo—en

su mayor parte poco después de los veinte años, edad en que no es dado a la medianía producir sazonados frutos, deben considerarse tan sólo como hijos de ese afán que el espíritu siente por representarse sus propias ideas e impresiones, según los acontecimientos de la vida van solicitando su atención y promoviendo en él un cúmulo de reflexiones desordenadas e incompletas. Muchos de estos artículos, los más antiguos, vieron la luz en la *Revista Meridional*, de Granada; otros la han visto en diversas publicaciones de la corte...»

En el tomo primero de esa revista, correspondiente a 1862, es donde se encuentran aquellos artículos. Si Giner publicó con anterioridad otros trabajos, cosa verosímil, pues ni se suele romper a escribir como él aquí ya lo hace, ni el pronunciado acento con que actuó, desde el alborear de su persona, en medio de un enrarecido ambiente provinciano, permite creer que guardase silencio hasta los veintitrés años que entonces tenía—de sus traducciones juveniles de Lamartine, Musset, Vigny habló algunas veces—, lo único seguro es que jamás quiso tornar, si los hubo, sobre aquellos balbuceos, y prefirió que se perdiesen para todo el mundo menos para él mismo, en ansias, tal vez, de de-

volverlos a aquel sagrado de su intimidad, de que fué siempre guardador tan celoso y tan fiero.

La *Revista Meridional*, de Granada, es una de tantas viejas publicaciones de provincia, amarillentas, flacas todas casi siempre y no muy bien vestidas, pero donde el lector que las hojea después de largos años, con el corazón todavía un poco vivo, percibe pronto el intenso perfume conmovedor de las cosas humildes. Y no es raro tampoco si engendran en el ánimo una punta de nostalgia melancólica y hasta de amargura, al considerar cuánto ha perdido en España desde hace medio siglo la vida espiritual de sus provincias.

En 1862 habíase dispersado ya la famosa cuerda granadina. Don Francisco, que la alcanzó de muchacho, vino algo tarde al mundo para compartir, lo mismo sus energías productoras, que fueron abundantes, que sus goces y turbulentas aventuras. La intensidad de vibración regional declinaba de prisa, y, sin embargo, en ese año de la *Revista* puede verse cuántos eran allí todavía los relámpagos, y cuál y cuán grande ya la parte de Giner en el común esfuerzo para que la luz no se apagase.

La *Revista Meridional* debió consumir casi

por completo la actividad del joven escritor durante el último año, que fué ese de 1862, que él estuvo en Granada. Pudo bien no crearla ni siquiera iniciarla, y de seguro no dirigirla, ya que, como secretario de la redacción, firma Trinidad de Rojas, un poeta regional, y como editor responsable, Miguel Pineda, un pintor de tan raro talento como intensa renunciación, un poco dionisíaca, rasgo frecuente de artista granadino; ambos grandes amigos en la juventud de Giner, y a quienes éste, no obstante la casi perpetua separación a que la vida posterior los llevara, guardó siempre en su alma un afecto muy puro. Pero, a quien haya conocido al maestro, no puede ocultársele que, si la *Revista* se hizo entre amigos—esos ya citados y otros que en ella firman, y que también lo fueron—, y así tuvo que ser, pues ninguna obra de carácter común hizo jamás don Francisco que entre amigos no fuera, él debió inaugurar ya entonces—basta para advertirlo hojear al acaso la *Revista*—, aquel sistema, grato a su espíritu, de intervenir objetivamente en todos los momentos y pormenores de una obra social, aun los más minuciosos, huyendo, en cambio, de figurar, o sea, recatando su persona todo lo más posible.

De este modo, no debió limitarse a lo que

comúnmente se entiende por colaborar en la *Revista*. Su intervención en ella no fué una de tantas, pues de la estructura de la misma se infiere, para el que ha conocido a Giner, que fué, por el contrario, decisiva. Y hasta podría asegurarse que no estriba el mayor interés en que la *Revista Meridional* recibiese los primeros escritos que don Francisco publicara, sino en que fué la primera obra de actividad social que, sin decirlo ni parecerlo, llevó sobre sus hombros. Porque este ha sido uno de sus rásgos más típicos. Don Francisco no ha vivido nunca sin una labor, mejor se diría sin varias labores sobre sí, de este género. En cuanto a publicaciones, vendrá luego, en plena revolución de 1869 a 74, el *Boletín Revista de la Universidad de Murcia*; y desde 1877, el *Boletín de la Institución libre de Enseñanza*, que él, al morir, ha dejado viviendo.

De los primitivos *Estudios literarios*, y, por tanto, de los trabajos que comprende este tercer tomo de *Obras Completas*, figuran ya en la *Revista Meridional*, el más largo de todos: *Consideraciones sobre el desarrollo de la literatura moderna*; el primero de los cuatro sobre el poeta Ventura Ruiz Aguilera, o sea el relativo a sus *Elegías;* y las dos notas críticas acerca de

La estafeta de Urganda, de Díaz Benjumea, y *El Quijote y La estafeta de Urganda*, de Tubino. Pero la *Revista* contiene además otro trabajo que, comenzado en forma ocasional y de intervención polémica, acabó por ser, tal vez, el de más enjundia, sin duda el de más esfuerzo especulativo de don Francisco por aquel entonces. No podía recogerlo en este tomo, porque el asunto del artículo no es literario; pero en ningún otro volumen volvió a darle asilo, tal vez por la superación, que pronto halló su pensamiento, de las orientaciones que allí formulaba; mas habrá de publicarse en su día, pues tiene el interés histórico de ofrecer la primera expresión del pensar de Giner sobre filosofía del derecho. Y encierra todavía la *Revista* gran cantidad de pequeñas notas acerca de asuntos diversos, entre los que dominan la bibliografía y la crónica de sucesos académicos, científicos, artísticos, literarios, ya firmados sólo con iniciales, ya sin firma, pero transparentes de estilo, y que corroboran la sospecha de que fué Giner quien velaría por la confección y el éxito de esa su primera empresa literaria y educadora, con aquella minuciosa e inagotable asiduidad que puso luego en todas las demás de su vida.

El que en ellas lo ha visto de continuo arder

con puro fuego se lo figura también, por entonces en Granada, con su negra y efímera abundante cabellera romántica, todavía «*fiorenti di puerizia*», y con sus ojos de agresiva saeta, sugiriendo a Pineda, para la *Revista*, las traducciones sobre electricidad y magnetismo; pidiendo a Simonet y Lafuente Alcántara los estudios sobre literatura aljamiada; a Milá y Fontanals, los artículos sobre Cervantes y las traducciones de Horacio; a Ruiz Aguilera, sus elegías y proverbios... solicitando o redactando notas críticas sobre la muerte de Martínez de la Rosa, sobre las recepciones en la Academia Española, de Campoamor y de Valera, sobre el discurso inaugural en la Universidad de Madrid, de Núñez Arenas, para alternar con extractos de revistas extranjeras sobre el Od, nuevo flúido imponderable, como entonces aun se decía; con referencias de las españolas: la *Betica*, de Sevilla, la *Ibérica*, de Madrid, dirigidas entonces por Federico de Castro y por Francisco de Paula Canalejas; con artículos nada entretenidos sobre cuestiones de Algebra, llenos de páginas enteras de ecuaciones; acudiendo de nuevo él mismo, cuando sus originales ya citados no bastaban a colmar los números, con otro acerca de las ideas de Víctor Cherbuliez sobre la belleza,

artículo que aparece incompleto y que por ello, sin duda, no recogió luego en el tomo de *Estudios;* y acoplando todo este bagaje en torno a dos ramas centrales, que son, en último término, las que estilizan, no sólo la *Revista*, sino también la emoción que ésta causa. La una, densa y sustanciosa: los capítulos de estética *vischeriana*, que por aquellos días escribiera don Francisco Fernández y González, el maestro de entonces, recién llegado de Madrid a la Universidad de Granada como profesor de Literatura en toda la plenitud de su prestigio; estética, bien entendido, no recreativa, sino metafísica pura de lo bello. La otra rama, por el contrario, ondulante y liviana: las cándidas leyendas en verso, decadente detritus zorrillesco, del poeta antequerano y amigo de Giner, ya citado. ¡Doce números seguidos con filosofía especulativa alemana, al borde de Kant y de Hegel! Este intolerable desmán de una menguada revistilla literaria de provincia no ha vuelto, por desgracia, a irritar los humores nacionales desde hace sesenta años. Ojalá pudiera ser germen de reverencia y de agridulce estímulo en los afortunados efebos de la actual reflorescencia filosófica. Y al verso de aquellas páginas metafísicas, en casi también todos los números:

Blanca, *La cruz del lago, La flor de la inocencia, Las dos luces*, *La estrella del ciego*, *La perla de la playa de Algeciras*, *Antón y Juana*... ¡Hace falta algo más que los títulos!

Tal fué el escenario en que Giner representó su primer drama. ¿Fué asimismo su papel el que antes se ha indicado? Induce a confirmarlo el ver que el telón cayó para no levantarse más, cuando el joven actor abandonó la escena. Vínose éste a Madrid en 1863, y la *Revista Meridional* no volvió a publicarse.

Quedará ese año de *Revista* como el documento más precioso, superior, sin duda, a los *Estudios literarios*, y aun a estos mismos *Estudios de literatura y arte,* para penetrar en los orígenes de la personalidad de D. Francisco, porque allí aparecen ya definidos y tensos, no algunos, sino todos los hilos rectores con que se ha tejido el opulento tapiz de su labor intelectual y de su vida. Tres son los más fuertes: el espíritu filosófico, la acción social educadora, y la multiplicidad de intereses o inextinguible curiosidad, que le mantuvo en perenne vibración, y permitiéndole renovarse cada día, le otorgó graciosamente el don excepcional de aquella eterna actualidad en que siempre viviera.

Llorens, el filósofo catalán, de cuya ense-

ñanza en Barcelona habló hasta su última hora con emoción D. Francisco, fué, tal vez, el manantial más copioso que sobre su privilegiada naturaleza vino a verterse en aquel primer tiempo. Verdadero influjo educador, más que del contenido doctrinal, que, si lo hubo, desvanecióse pronto, de la severa disciplina del pensar y del noble y puro sentido de la vida. De sus profesores de Derecho en la Universidad granadina no habló casi nunca, como no fuera para lamentarse del tiempo perdido o para recordar bromas escolares y risibles extravagancias. Colegial en el Mayor de Santiago, consolóse de aquella sequía universitaria con la fecunda imaginación y la jugosa y fantaseadora idealidad de un inspector del colegio en aquellos días, don José Fernández Jiménez, soberbio ejemplar de la raza por el conflicto trágico entre la exuberancia de dones naturales y la miseria de ordenados frutos; personal y esporádico estímulo desde aquel entonces, luego, en distintas épocas, de la perenne ansia de cultura en D. Francisco. E igualmente, y en violento contraste con el anterior, sirvióle para aplacar su sed de sapiencia la vasta erudición de Fernández y González, a quien D. Francisco, con su archimeticulosa honradez en este punto, se ha com-

placido siempre en reconocer de palabra y por escrito—para comprobarlo basta leer este mismo volumen—lo mucho que le debió y aprendiera en su trato.

Y si en enseñanzas y maestros, cuidándose poco de la disciplina oficial, contra la que siempre vivió prevenido, inauguraba, tan espontánea liberal y ampliamente, el sistema optativo, que practicó cada vez con más amor, y aconsejó luego, en su clase, y fuera de ella, a todo el mundo, algo análogo debió de ocurrirle con lecturas y libros. Los que centraban su espíritu ya en aquella época no hay duda de que eran filosóficos. A vueltas andaba, por lo menos, con Kant, Hegel, Ahrens y Krause, a través este último de la *Analítica* de D. Julián Sanz del Río, según puede observarse en la intervención que tomó, desde la *Revista Meridional*, en la polémica ya indicada, que D. Francisco de Paula Canalejas y don Calixto Bernal sostenían en la *Revista Ibérica*, sobre ciencia política, a propósito del libro que el último de los dos acababa de publicar con el título de *Teoría de la autoridad*.

Sus lecturas marginales en aquel tiempo debieron ser ya, como lo continuaron siendo más tarde, muy varias y copiosas. Cuando reco-

mendaba a los muchachos que hojearan todos los días las revistas extranjeras, recordaba con deleite el bien inmenso que él había sacado leyendo con regularidad la *Revue des Deux Mondes*, y la *Revue Germanique*, durante sus años de estudiante en Granada. Y de tesoro debieron servirle en momentos de apuro para la confección de su humilde Revista. Si la *Germánica* dióle motivo para examinar las opiniones de Cherbuliez sobre lo bello, tal vez no fuese raro encontrar en la de *Ambos Mundos* la sugestión inicial de su largo artículo primogénito sobre el *Desarrollo de la literatura moderna.*

D. Francisco, aparece, por tanto, al mostrarse en el tablado público, que, por lo de público y por lo de tablado, él tanto aborreciera, cultivando la literatura y el derecho; y ambos ya—nota común y la de más alto valor personal en este caso, desde el punto de vista filosófico. Discute teóricamente el fundamento de la autoridad como un capítulo de la ciencia política. No hay que olvidar el fuerte y legítimo influjo que, al tomar rumbo en la vida, tenía que ejercer sobre el joven estudiante la gran figura de su próximo deudo Ríos Rosas. Y discurre sobre los caracteres de la literatura contemporánea, aplicando principios, analizando conceptos, especulando,

en suma; desentrañando símbolos; siguiendo la evolución de las ideas, no relatando hechos. ¡Cuántas veces no habló D. Francisco, quizás con aparente contradicción, de su carencia de sentido narrativo, de su falta de interés hacia la historia!

Lo cierto es que en historia vino *oficialmente* a trabajar en Madrid, al llegar de Granada. Correspondencia de Felipe II tuvo entre sus manos durante algún tiempo en el archivo del Ministerio de Estado, donde alcanzó una agregación diplomática, y, no obstante, nada encontró allí que le solicitase a escribir para el público, mientras que siguió haciéndolo sin interrupción sobre literatura.

Los nuevos artículos que, con los ya citados de la *Revista Meridional*, forman el tomo de *Estudios literarios*, constituyen lo que podría llamarse su primera época madrileña. Son aquellos, por orden de fechas: *Poesía erudita y poesía vulgar; Dos reacciones literarias*, ambos de 1863; *De la poesía épica y en particular de la epopeya*, 1864; *Del género de poesía más propio de nuestro siglo;* y *Lo Absoluto, por D. Ramón de Campoamor,* ambos también de 1865. Todos ellos guardan estrecha analogía con el primitivo escrito en Granada. Mantienen el mis-

mo tono de aparente predominio literario, pero desapareciendo los vagos elementos históricos que forman la contextura de aquél, acentúase visiblemente, sobre todo en los dos últimos, el carácter de universalidad filosófica. De los restantes artículos contenidos en este volumen de *Estudios de literatura y arte,* corresponden todavía a aquel primer tiempo, o sea al literario, los relativos a *La recepción del Sr. González Bravo*, a *Los proverbios ejemplares* y a las *Armonía y Cantares*, de Ruiz Aguilera.

En el Ateneo, cuya biblioteca y tertulias frecuentó por entonces, pero donde jamás habló en público; en el Círculo filosófico, en los medios intelectuales de la corte, debió conquistar pronto admiración y respeto. Su amigo, el artillero Luis Vidart, también como él literato y filósofo, refiriéndose a aquella época solía decirle cariñosamente, ya en la vejez ambos: «Querido Giner, usted es un criminal, usted no ha debido hacer en este mundo más que literatura y oratoria...» Verdad es que Salmerón, por su parte, increpábale por no haber querido dedicar todo su esfuerzo, para el mayor bien del país, a la política.

Aquellos cuatro años, del 63 al 67, fueron para Giner de *epifanía*. Y no fué la estrella que «a los alcázares de su redención le encaminara»,

ni el brillante porvenir político, bajo la égida y personal influjo de don Antonio Ríos Rosas, ni el seductor halago de los fáciles aplausos en la literatura. «Otro valor más alto» apareció en su horizonte. El astro que marcó su rumbo vertía luz y calor de la misma naturaleza que la claridad que iluminaba y el fuego que ardía ya espontáneamente en las primitivas afinidades electivas de su espíritu. Una apercepción tan casta lleva siempre la victoria consigo. Y así, la mística *aparición* fué la enseñanza del maestro por excelencia, del único maestro de Giner, don Julián Sanz del Río. Don Francisco halló entonces, no una filosofía, sino la filosofía, y con ella y por ella y mediante ella, la plenitud lograda de su vida. Porque todo filosofar es para ser vivido, y vivir con unidad, aspiración suprema del filósofo, no es afanarse con dolor por acordar la acción al pensamiento, sino haber alcanzado que de la idea hecha carne fluyan mansos y obedientes los hechos. Sanz del Río, maestro, Sanz del Río, filósofo, Giner halló sin vacilaciones el cultivo de su propio jardín en la enseñanza y en la filosofía. El culto que consagrara a la memoria de don Julián ha sido inefable.

Es interesante observar cómo los artículos de

este volumen, posteriores a los comprendidos en el de *Estudios literarios,* o sea desde 1866, es decir, el segundo momento de aquella primera época madrileña, abandonando suavemente la literatura, vienen a dar en filosofía del arte o de las artes. Suavemente y dignamente, pues, al despedirse de aquella para siempre—sólo de un modo esporádico y accidental volvió a tratarla—lo hace convirtiéndola, de una parte, en tema de su primer ensayo pedagógico, aun no superado aquí, en su género: *Sobre el estudio de la retórica y la poética en la segunda enseñanza*, donde trata la evolución histórica de esta disciplina, la necesidad de darle carácter científico y el modo práctico de proceder en su enseñanza; y de otro lado, en asunto de un curso que fué igualmente su primera actuación como maestro. El *Plan de un curso de principios elementales de literatura* nació de aquellas lecciones en el Colegio internacional de Salmerón, uno de los más fecundos hervideros de cultura patria en los tiempos difíciles que precedieron a la Revolución de setiembre, cada día más ejemplar y más inspiradora. Hervideros fecundos... y olvidados ¡ay!, en esta bendita tierra de lotófagos; el más sutil y poético sarcasmo, con que saludablemente se la ha adoctrinado en la literatura

nacional contemporánea. Aquel *Plan* es el primer ensayo hecho en España—alguna vez, ¡por fin!, conviene que se diga—para estructurar con rigor de pensamiento, y en sistemática forma filosófica, la doctrina del arte literario. Si Giner hubiese redactado las lecciones, que recordaban con entusiasmo los oyentes, su libro habría tenido, tal vez, igual alto valor y ejercido el mismo profundo influjo que los *Principios de derecho natural* tuvieron y ejercieron más tarde. Basta recordar lo que significó y sigue aún significando la obra de Revilla, y leer inteligentemente la nota que don Francisco, con su insobornable espíritu de justicia y elevada moderación, puso al pie de dicho ensayo.

Después de él, su atención deriva, como ya se dijo, y aquí puede verse, hacia los problemas de estética pura y de filosofía del arte, culminando con los trabajos: *Qué es lo cómico* y *El arte y las artes*, en el cual aparece, por vez primera en sus escritos, un análisis, tan rápido como sustancial, del concepto de la educación y de su alcance. Posteriormente, en 1877 y 78, hará con la estética lo que hizo con la literatura: un curso de lecciones y un plan sistemático del mismo, que, publicado únicamente en el *Boletín de la Institución libre de enseñanza*, ha-

brá de recogerse en volúmenes sucesivos de estas *Obras Completas*.

Aparte de lo señalado, dos únicas y brevísimas notas sobre crítica literaria de autores o libros contiene este tomo, fuera de las ya incluídas en los *Estudios literarios* y procedentes de la *Revista meridional*, de Granada. Y en ambas hay también algo interesante por lo significativo que hacer observar acerca de la personalidad del maestro. Una se refiere a las nuevas producciones de Ventura Ruiz Aguilera; otra, a la primera novela de Pérez Galdós, *La Fontana de oro*. Aquélla no es un simple tributo de la férvida amistad que al poeta le uniera, no; es más que esto; es la expresión de la armoniosa correspondencia de Giner con el alma de aquellos poemas, buenos o malos, desbordantes de algo que no abunda en la lírica castellana: universalidad de los conceptos; amor y contemplación serena de la naturaleza; ternura. Los dos primeros caracteres todavía pueden husmearse, sobre todo en la clásica escuela salmantina; pero ternura, verdadera ternura del corazón, no del ingenio, ¿dónde hallarla, como no sea excepcionalmente, en los poetas de lengua española? Y en cuanto al valor intrínseco de la poesía de Ruiz Aguilera, no fué Giner, ciertamente, sino

Menéndez Pelayo, quien introdujo entre las cien mejores del habla castellana, la hermosa *Epístola* en tercetos, dedicada al primero, una glosa llena de inspiración y noblemente contradictoria, de la clásica *A Fabio*.

La nota sobre Galdós no tiene en sí importancia; pero, ¿qué voces misteriosas oiría don Francisco para que su corazón y su inteligencia fueran siempre a anidar en los valles fecundos? En todo su período de ardor literario, tan sólo cuatro páginas dedica a la novela, y caen justamente sobre la juvenil cabeza de Galdós, que entonces, apenas en esbozo, se disponía a engendrar y producir triunfalmente la obra más densa y perdurable del género en la España moderna. Mucha de la simiente que la mano liberal de don Francisco, desde el amanecer, sembró a boleo, cayó en peña dura; pero, ¿qué vivero brotó en el país durante su jornada fecunda y afanosa, donde no haya germinado místicamente una semilla alada de su espíritu?

Entre los restantes valores personales de este libro ha de saberse que no fué el único que compuso don Francisco en aquel tiempo. Muy al contrario, su actividad en esta esfera, como en todas, fué incansable. Entonces escribió también, en la década del 63 al 73, todos los tra-

bajos que en 1876, y a la vez que este volumen, recogió en otros dos, con el título de *Estudios jurídicos y políticos* y de *Estudios filosóficos y religiosos*. Entonces, del 66 al 68, preparó e hizo sus oposiciones a la cátedra de Filosofía del Derecho en la Universidad de Madrid; ganada y perdida a un solo tiempo, pues le faltó éste cuando fué nombrado, para adherirse a todo cuanto había sido pretexto para separar de sus clases a sus maestros y amigos Sanz del Río, Salmerón y Fernando de Castro. Producto de sus primeros cursos en la Universidad, del 69 al 72, fueron sus *Principios elementales del Derecho* y sus *Principios de Derecho natural;* así como de sus lecciones en la Escuela de Institutrices, de 1870 a 75, su *Psicología;* y de sus cursos libres dominicales en la Universidad, sus trabajos sobre *Doctrina de la ciencia*. En esos mismos días tradujo del alemán la *Estética* de Krause, y llevó principalmente el peso del *Boletín Revista de la Universidad de Madrid*, que él iniciara. No hay que olvidar, por último, la intensidad de esfuerzo desplegada, en 1873, en el estudio y en la ideación de los inolvidables proyectos de enseñanza de la República; y además, y sobre todo en su defensa, por él, casi solo – ya se verá esto claro cuando

su epistolario se publique—, en la plenitud de su ardor viril contra todas las clásicas, habituales furias desencadenadas entonces, como luego, ahora y tal vez siempre, formando un haz de egoísmo, pereza, ignorancia, grosería, insidia, injuria, calumnia... y que él, inspirado en el humano Spinoza, enseñó a mirar, ni con desprecio, ni con indignación, ni con lágrimas, sino con inteligencia.

Ese fué el ambiente en que los trabajos que componen este volumen se han ido produciendo. No se publicó en tal forma, como ya se ha dicho, hasta 1876. Y entonces aparecieron, casi simultáneamente, los otros dos volúmenes de *Estudios*, los filosóficos y religiosos, y los jurídicos y políticos. De aquí, otro de sus valores personales. Don Francisco, en 1875, fué despojado violentamente de su clase, maltratado y preso en el Castillo de Santa Catalina de Cádiz, por haber tenido la dignidad, con Salmerón, Azcárate y otros pocos profesores, de protestar, amparado en la Constitución y las leyes, contra aquellos insensatos decretos del primer Ministerio de la Restauración, en los que se atentaba arbitraria y procazmente a la libertad de la cátedra. Quedó sin recursos, y como nunca vivió sino de su trabajo, vendería estos tres

tomos de *Estudios,* sabe Dios a qué precio. ¿Obedeció a la misma necesidad la aparición del primitivo volumen de *Estudios literarios?* Al morir su madre, en el año de 1866, en que éste se imprimiera, comenzaron para Giner las grandes estrecheces. ¡Su madre! Amor el más hondo, el más pleno, el más inextinguible en don Francisco. Tal vez soñó con la dulce hora de poner en las manos de aquélla el primer ejemplar, punzante aún el acre pero seductor aroma de la tinta de imprenta. Para los pocos a quienes él entregó las escondidas delicadezas de su espíritu, luz crepuscular y mortecino rescoldo serán siempre, comparadas con la idolatría filial de don Francisco, las luminosas y ardientes palabras bíblicas que hubo de escoger al consagrar el envío de este su primer libro, henchida el alma de desolación y de amargura.

M. B. C.

Madrid, abril 1919.

PRÓLOGO DEL AUTOR

Cuando el cultivo del Arte—ha venido a decir Hegel—se halla al alcance de toda persona medianamente instruída; cuando entra a constituir un elemento de la educación general, pierde su elevado sentido y deja de ser profundo símbolo de la infini tud de la idea, para convertirse en ornato de una vida, más o menos muelle y refinada.

No puede estimarse acertado en verdad el triste vaticinio que, ya por su preconcepción del Arte como un momento, no más, en el eterno drama de la Historia, ya por una observación incompleta de hechos que la teoría somete a interpretaciones forzadas, levanta sobre esta base el autorizado filósofo, para quien la producción estética, ajena ya a toda finalidad esencial, se halla condenada a no representar en lo venidero sino pormenores insignificantes, encarnados en obras fugitivas. Mas si a esa consideración no es dado alcanzar el valor absoluto que pretende, por cuanto el Arte, como los restan-

tes factores de la vida individual y social, es un fin permanente que el espiritu persigue y realiza de manifestación en manifestación, de ciclo en ciclo, a través de un organismo de formas, géneros, esferas, imposible de limitar a unas cuantas modalidades en que principalmente se ha producido hasta hoy, no cabe desconocer la verdad relativa que le corresponde, cuando la aplicamos, no a todo el desenvolvimiento ulterior, sino al período por que en nuestros días la Humanidad atraviesa.

Es que en todas las épocas donde, agotada la virtud de un ideal histórico, vienen a coincidir en misteriosa conjunción sus últimos destellos con los tenues albores del nuevo principio, que comienza a surgir lentamente allá en lo más profundo de la conciencia, para condensarse y desplegarse luego e informar otra nueva jornada de la vida, los fines de ésta, como que decaen, el conflicto de los encontrados elementos trae consigo la inseguridad, la oscilación perpetua, la enervación de la actividad social, que amenaza disolverse en medio del dolor; y sólo puede librarse y salvarse el individuo, como para dar señal de que la vida no ha de perecer por esto, antes la guarda aquél como sagrado depósito. De aquí es carácter de esta horas el predominio de lo que se ha llamado el principio subjetivo, en el individuo como en las instituciones, el particularismo

exclusivista y antagónico, nublándose cuanto excede y sobresale de esto, y haciéndose en muchas ocasiones difícil, y aun casi imposible, hallar una norma y medida objetiva de las relaciones humanas.

Así, en la Religión no basta el formalismo exterior de los más y el fervor a que con ansia se abrazan los menos para suplir el vacío de la fe tranquila y segura de sí misma, que deserta del pensamiento y el ánimo, presa de la duda, o de lo que es peor, la indiferencia y frialdad que de consuno reconocen todos los hombres sinceros. Así, en la Ciencia, a la severa investigación de la verdad, sucede la muchedumbre de teorías arbitrarias, que en vano decoran con nombre y aparato de saber real, incontrovertible, positivo, lo que, a lo sumo, suele llegar a hipótesis, en cuya fundación lo atrevido de las inducciones, la inventiva de la fantasía, el poder y grandeza de la idea, la ternura del sentimiento, lo elocuente de la declamación, lo agudo del ingenio, el incentivo de la novedad o de la paradoja, usurpan el lugar de la conciencia, cuya severidad sólo con la certidumbre, esto es, con verdad vista y probada, se apacigua. Sin contar (aparte de otros fines) el Derecho y la política, en cuya esfera son a todas luces notorios el descreimiento y el hastío que promueve el espectáculo de todas las malas pasiones, y

entre ellas de la sed de poder y de venganza, enérgico resorte de esa concurrencia por la vida en que procuran exterminarse entre sí los partidos, no menos que gobernados y gobernantes.

Esta preponderancia del elemento subjetivo, en nada se muestra de modo tan sensible como en el Arte estético (que por antonomasia suele llamarse el Arte), por el carácter peculiar de esta esfera.

Atónito el artista ante el fragor de la lucha, intenta concentrarse en su propio espíritu, donde halla análogo estruendo de voces discordes, o un silencio semejante a la muerte. En vez de sentir el interior impulso con que estimula a la fantasía la idea que nace espontáneamente en su pensamiento y llena de interés su corazón, vaga y corre al acaso, pidiendo por todas partes motivo y tema que representar en el mármol, o en la palabra, o en el puro sonido, o en el lienzo: en cualquiera de las formas que hasta hoy vienen sirviendo para ofrecer a los hombres la creación e interior poesía del espíritu y elevarlos al culto del ideal. ¡Vano empeño! Sólo aquellos asuntos que, más o menos estimulados por los sucesos de nuestra vida individual y social, logran la espontánea adhesión de nuestras íntimas energías, y se desenvuelven con propia vitalidad orgánica, desde el todo a los últimos pormenores, hacen estado en la sociedad y forman como la trama profunda de la

historia del Arte. Sin esto, rómpese el maravilloso acuerdo de la idea, la representación y la ejecución: la pobreza de la primera se refleja en lo artificioso y forzado de la segunda; y la habilidad exterior, el mecanismo, la técnica, aquello que, en su grado elemental y cuando no excede de la mera corrección negativa—de la simple conformidad con las leyes ópticas, o acústicas, o métricas, en suma, de las condiciones físicas de la obra—, es lo único que puede adquirirse y aprenderse a fuerza de costumbre de ver y ejecutar, y en medio de la inopia ideal del pensamiento y de la frialdad del corazón, campea solo y triunfante, huye las grandes cosas y se refugia en aquellas donde es más fácil disimular el vacío del fondo con la gracia, o la delicadeza, o la abundancia, o la fidelidad y rigor de pormenores.

Se comprende que, para quien conciba la Historia como una serie de grados, no como un ciclo de ciclos, y declare llegada en la hora presente la plenitud de los tiempos, y proceda desde la suposición, a nuestro entender ilegítima y desautorizada, de que el Arte ha cumplido su fin, preparando al hombre para entrar en la definitiva conciencia y posesión de sí mismo, al advenimiento de la Filosofía, y considere las diversas funciones de la vida como otras tantas fases relativas y temporales de la civi-

lización, debe hallar la profecía de Hegel irrefragable confirmación empírica en el estado que alcanza hoy la producción de lo bello. El Arte presente es el Arte de la vulgaridad. El drama desciende a una conversación discreta; la ópera, a un espectáculo de física recreativa; la lírica, al álbum de las damas; la pintura, al figurín y al almacén de antigüedades: todo ello, en suma, a fútil pasatiempo, a mero adorno secundario de otras más imperiosas necesidades.

Difícil será poner en duda que tales caracteres ofrece en general su actual estado. Las cortas excepciones que, merced a la originalidad y libertad del individuo, se advierten de trecho en trecho y en las cuales palpita una inspiración seria y profunda, no son sino relámpagos, que sirven para ver mejor la oscuridad reinante. El nuevo ideal se halla en germinación, y tan segura como ha de ser en todas las esferas su victoria, tan imposible es lograrla aun en nuestros días. Cabe, sí, disponernos a ella y en parte acelerarla. Procurando un exacto conocimiento del pasado, de que dista un poco todavía la ciencia contemporánea, entorpecida por falta de datos, por espíritu de partido, por precipitación para concluir afirmaciones infundadas, por falso patriotismo y preocupaciones de todas clases; aplicando luego a los hechos, así críticamente discernidos, las leyes

absolutas de la vida, para penetrar, hasta donde cabe, en lo esencial de la historia ulterior, de cuya individualidad última y concreta, sólo es dado a la razón finita presentir la vaga conjetura; removiendo en nosotros mismos y contribuyendo a remover en otros, y en la sociedad y sus instituciones, los impedimentos que la rutina y la pasión oponen de consuno al desarrollo gradual de la cultura humana; difundiendo por doquiera la verdad para el pensamiento enflaquecido por la duda, la pureza y calor para los corazones desalentados o corrompidos, la integridad moral de los caracteres; y, en el orden especial artístico, el sentido de que la creación de lo bello es un fin esencial, grave, digno de que el hombre le consagre sus mejores y más nobles fuerzas, prepararemos el suelo para que el germen eternamente sembrado arraigue, y prospere, y llegue en su día a florecer y a dar fruto.

Nada tan contrario a esa cooperación que al porvenir siempre debemos, como el modo usual hoy todavía de considerar al Arte estético como cosa afeminada y secundaria, capaz sólo para divertir al pensamiento de los asuntos propiamente importantes. Nace esto de la estrecha concepción que aun reina en punto a los fines humanos, y que repugna hallar un imperioso deber, y no un entretenimiento de gusto individual, en producir la vida bellamente

y cooperar para que, hasta donde pende de nosotros, se manifieste doquiera con ritmo y medida, con unidad orgánica, con trasparente vitalidad, con suave encanto e inefable poesía la divina idea, que torpes de otra suerte oscurecemos. Privada así la belleza de toda propia y sustantiva finalidad, como de toda virtud ética, y con esto de su dignidad y elevado sentido, hasta en aquellos casos en que aspira a servir de vehículo a la enseñanza moral, alcanza la misión subalterna de un adorno parásito, en que a lo más extrema su aparato el lujo. De esta suerte, torcida la natural tendencia con que gravita hacia lo bello el espíritu, se pervierte y corrompe, por falta de dirección adecuada; y en vano la inculta fantasía busca en el goce ínfimo, cuando no depravado, la pura satisfacción que no acierta a encontrar por el recto camino. Entonces el actor es un histrión, de más o menos precio; el poeta y el músico, los agradables servidores que ingeniosamente nos recrean en las horas de soledad o nos arrastran en el vértigo de la fiebre; el arquitecto da fastuosa apariencia a nuestra casa, que el escultor y el pintor decoran en la medida de nuestra vanidad o de nuestra fortuna: y ellos todos, satisfechos con la mayor ganancia y la mayor distinción social que en su oficio reciben, merced a la creciente llaneza e igualdad exterior de trato entre las clases, cuando

llegan al colmo de los honores mundanos, olvidan que aun no se han preguntado una vez sola si, aparte de las declamaciones y lugares comunes al uso, sirve para algo el Arte: y si la alta remuneración que, en ocasiones, alcanzan sus obras, señala el homenaje a un fin real o es vil precio con que pagan su complacencia el vano, o el vicioso, o el indiferente a quien el ocio consume en el hastío.

Inspiradas en un profundo amor y respeto al Arte, ofrecen las páginas siguientes un eco, frecuentemente heterogéneo y aun discorde, de impresiones aisladas, a que sólo aquel sentimiento presta unidad de intención. Acójanse, pues, como una ofrenda a causa tan noble, digna de más fecundos esfuerzos.

Madrid, 20 de junio de 1876.

ÍNDICE

Págs.

Su primer libro VII

Prólogo del autor XXXI

El arte y las artes 1

¿Qué es lo cómico? 31

Del género de poesía más propio de nuestro siglo. 45

De la poesía épica, y en particular, de la epopeya. 63

La música y sus medios de expresión estética 79

Poesía erudita y poesía vulgar 89

Dos reacciones literarias 101

Sobre el estudio de la retórica y la poética en la segunda enseñanza 125

Plan de un curso de principios elementales de literatura 141

Consideraciones sobre el desarrollo de la literatura moderna 159

Notas bibliográficas.

Una dolora en prosa (*Lo Absoluto*, por don R. de Campoamor) 237

Un poeta (don V. Ruiz Aguilera) 251

a recepción del señor González Bravo..... 281
Dos folletos sobre el *Quijote:*
La Estafeta de Urganda, por don N. Díaz de Benjumea..... 289
El Quijote y La Estafeta de Urganda, por don Francisco María Tubino..... 295
Un novelista español (*La Fontana de Oro,* por don B. Pérez Galdós)..... 303

EL ARTE Y LAS LETRAS

EL ARTE Y LAS LETRAS

Idea del arte.—El arte de la vida.—Arte bello, útil, compuesto.—Verdadero sentido de esta división.—Arte interior y exterior.—Infinitud de artes particulares.—El arte, como un deber.—El arte exterior.—Misión de nuestro cuerpo en él.—Sus dos funciones: receptiva y reactiva.—Combinación de ambas.—Arte del hombre en la Naturaleza: su división.—Arte en el comercio espiritual y en la sociedad humana y sus instituciones.—Profesiones.—La religión y su arte.—La educación.—Resumen.

I

Todas las definiciones que del arte han dado las más diversas escuelas filosóficas, todas las expresiones usuales donde se declara el concepto que de este objeto posee el sentido común, se hallan enteramente conformes en reconocer que el arte consiste en el poder de realizar libre y hábilmente las ideas del espíritu. Aquellos que lo reducen a la representación exterior de lo bello en la Naturaleza, como los que tienen tal limitación por infundada; los que lo cierran en la clásica pentarquia de la poesía, la música, la pintura, la escultura y la arquitectura, al igual de los que lo extienden a toda nuestra actividad, cualesquiera que sean el fin que se proponga y

los medios de que para conseguirlo haya de valerse, todos, en suma, convienen en que no hay arte sin esta libre produccion de las ideas en obras individuales y efectivas, ora permanentes, ora perecederas y fugaces.

Pero que todas las restricciones que han solido ponerse a este concepto carecen de base real y pugnan abiertamente con la sana razón, se nota con sólo advertir que en el uso diario de la vida jamás nos detenemos ante ellas. Para el sentido común, obra siempre *artísticamente* quien, en la ejecución de una empresa cualquiera, procede de tal modo que toda su acción, recogida en sí misma y atenta cuidadosamente a su objeto, sin distraerse de él un punto, hace converger y servir para éste con perseverancia y delicado tacto cuantos medios se requieren, hasta lograr que el resultado corresponda a su idea. Así se comprende que pueda hablarse, no sólo de artes industriales, en cuya locución excede ya ciertamente el arte la esfera de lo puramente bello, sino de arte para observar y experimentar la Naturaleza, para conducirse en sociedad, para gobernar a los pueblos, para educar a los hombres; y que aun en nuestros más íntimos hechos, imperceptibles para los sentidos corporales, en los hechos de nuestro espíritu, exijamos también arte para pensar y discurrir, para regir y templar el sentimiento, para guiar atinadamente al bien la voluntad y reformarla. ¿Qué más? La vida toda nos aparece como una obra artís-

tica, desde que la concebimos y realizamos, no en el informe y confuso laberinto de contrarios accidentes, entre los cuales, desorientado el hombre, pierde su centro y el dominio de sí propio, y se deja arrastrar por el flujo y reflujo de las corrientes más opuestas, sino como el régimen libre, discreto, bien medido, firme y flexible a la vez de nuestra conducta en todas las relaciones. Conforme a cuyo sentido es llano que cada fin de razón puede y debe ser cultivado artísticamente, como elemento del destino y obra de la humanidad, que se despliega armonioso en todos ellos y a través de sus infinitos círculos, relaciones, estados, cual en otros tantos episodios de su dramática historia.

He aquí el arte sin duda más comprensivo que pensamos, sin que acertemos a idear otro superior. Antes bien, cualquier otro no es concebible sino como parte de éste, al que viene siempre a parar, como a su centro, constituyendo una de sus manifestaciones. Así, Kant es artista de pensamiento en la razón; Beethoven, artista de sentimiento en el sonido; Washington, artista del derecho en la sociedad; que todos tejen algún hilo primoroso de esa divina trama.

II

Si este arte, el de la vida, como la aplicación sistemática de toda nuestra actividad con sus diversas facultades a la consecución de nuestro destino, forma el total y fundamental arte humano, ¿parecerá imposible hallar en él mismo algún principio para una verdadera clasificación interna de las artes particulares?

Los que extienden el arte más allá de la representación de la belleza suelen distinguirlo en *bello* y *útil*, a cuyos dos miembros añaden también algunos un tercero: el *bello-útil* o compuesto. Y es, entre todas, esta división la más importante quizá, por referirse a caracteres esenciales de la producción artística.

Que llevamos en la vida a cabo obras cuyo fin es realizar la hermosura, sin atender a ninguna otra relación, no requiere explicación prolija. El mundo de imágenes sensibles que en nuestra fantasía evocamos y diseñamos, sin más propósito que el de renovar idealmente la grata impresión con que nos han afectado ciertos objetos, o con el de encarnar individualmente las libres concepciones de nuestro espíritu, recreando el ánimo en su contemplación no es sino la obra de nuestra actividad, puesta al ser-

vicio de la belleza que el alma percibe y aspira juntamente a producir, ora esta producción permanezca en el secreto de su intimidad, ora se traduzca en un medio exterior y corpóreo que la haga perceptible también a otros hombres. Por el contrario, la serie de palabras que, pronunciadas en nuestro espíritu y articuladas luego en la conversación social, para manifestar nuestro pensamiento y obtener por este camino el logro de tal o cual empresa; las figuras que trazamos interior, o aun exteriormente, para ayudar al estudio de la Historia natural o de la Geometría, no atienden a despertar por sí en el ánimo esta libre emoción, sino a servir de medio para algo que radica fuera de la obra. Últimamente, cuando nuestros hechos presentan una doble finalidad—si vale la expresión—*sustantiva* y *adjetiva,* procurando a la vez mover el sentimiento y conseguir algún resultado extrínseco, aparecen belleza y utilidad indisolublemente unidas. Estas producciones, en tal caso, jamás deben confundirse con aquellas otras que, concebidas y ejecutadas con intención puramente útil, reciben luego la yuxtaposición de ciertos accidentes estéticos (los llamados *adornos)*, los cuales pueden desaparecer sin menoscabo alguno del carácter y destino de la obra principal a que se hallan agregados. Quitando, por ejemplo, a la mesa en que escribo todas sus molduras y relieves, no disminuye en lo más mínimo la naturaleza del servicio que me presta, servicio que antes bien

puede en ocasiones impedir una ornamentación profusa, por delicados que sean su gusto y sus primores; mas pretender separar de un discurso de Demóstenes o de Mirabeau el elemento estético, indivisamente fundido en la idea desde el primer momento de su concepción e inspirado en la obra toda hasta sus últimos pormenores, vale tanto como querer destruir la obra misma, igualmente dirigida al pensamiento y al ánimo, y proyectada y construída en la íntima unidad de este fin doble.

Tal distinción real en los productos de la actividad humana no obsta a que, en virtud de la armonía de nuestro ser, utilidad y belleza se protejan mutuamente en la vida, cuando van entre sí bien concertadas, sin sacrificar una a otra; faltando lo cual, recíprocamente se corrompen. Así el drama moraliza y educa, la novela enriquece la experiencia social, y la apasionada elocuencia del orador le ayuda a persuadirnos. Así también, en más amplia esfera, toda obra bella es juntamente útil, ya en cuanto satisface necesidades superiores del espíritu, ya en otras relaciones menos principales. Así, por último, toda obra verdaderamente útil, si es cumplidamente ejecutada, hace resonar siempre en el ánimo la emoción estética; sirva, si no, de ejemplo el puro goce del científico al contemplar la verdad que obtiene por premio de su investigación laboriosa. La clasificación, pues, de las obras artísticas en bellas, útiles y compuestas, entiéndase sólo como fundada, ya en

la alternativa preponderancia de esos contrarios elementos, ya en su igualdad y armonía. Una estatua, una pintura de paisaje, una melodía, una tragedia, muestran preferentemente el primero; en la lección del profesor, en el invento del mecánico, en los actos del diplomático o del comerciante, predomina el segundo; el templo, la arenga, el tapiz, el vaso, pueden mostrar, no ya equilibrados, sino en íntima compenetración y fusión entrambos caracteres.

III

Pero si esta clasificación, así explicada, es de todo punto exacta cuando se refiere *a las obras* artísticas, deja de serlo si se pretende aplicarla *a las artes*. Afirmar, por ejemplo, que las hay entre éstas, no ya exclusiva, mas ni aun predominantemente bellas, equivale a sostener que sus resultados deben todos pertenecer a esta categoría. Ahora bien: considérese lo que acontece en cualquiera de las que más unánimemente se declaran tales; v. gr.: en la pintura. ¿Quién dudará que la representación del mundo visible en una superficie mediante las líneas y el color, compuestos según las leyes de la perspectiva (que es en lo que la pintura consiste), así puede servir para el trazado de un mapa o de una serie de proyecciones geométricas, como para ha-

cernos contemplar la fantasía de Rafael, en su ideal estético? La música misma, que algunos intentan oponer a estos principios, ¿se vale acaso de otros medios fundamentales en Mozart o en Beethoven que los que emplea en sus modulaciones la corneta o en sus acentuados ritmos el tambor? De que existan, pues, *obras* predominantemente bellas, útiles y bello-útiles, no se sigue en manera alguna que ciertas *artes* hayan de excluirse de esta triple producción, a que antes, por el contrario, se encuentran todas igualmente destinadas.

Mas si el arte abraza por completo la vida; si lo mismo alcanza a la intimidad de nuestro espíritu que regula su manifestación exterior, es evidente que aparece aquí ya un principio intrínseco, esencial, para distinguir las artes en dos esferas fundamentales, según que se refieren a esa vida que cada cual hace a solas—digámoslo así—consigo propio, o a la que, teniendo en esta su raíz y centro dinámico, la expresa ulteriormente por medio de las fuerzas corporales.

Ya hemos hecho notar, por respecto a la primera, que nadie pone en duda la necesidad de producir artísticamente nuestras obras con ley, unidad y enlace, aun dentro de nuestro propio espíritu, dirigiendo discretamente su actividad y sus diversas facultades para realizar, con el peculiar fin de cada una, según su naturaleza, y el unánime concierto de todas, la plenitud de nuestro esencial destino. A esta

esfera pertenecen el arte *lógico,* para la recta indagación de la verdad y su sistemática información en la ciencia, primera base real de la vida; el arte *estético*, que purifica el ánimo, desligándolo de la irracional adhesión a las cosas sensibles, en que lo agosta y cierra el hábito exclusivo de lo particular; el arte *moral,* con que mantenemos la voluntad fiel al bien, sin desviarla de él un punto, hasta realizarlo en la medida de nuestras fuerzas; el arte, en fin, de proporcionar estas facultades en su desarrollo progresivo, como elementos de nuestra educación espiritual, conservar su armonía y salud, y restablecerlas cuando por algún accidente o por su propia culpa se perturban, funciones capitales que constituyen la *pedagogía*, la *higiene* y la *medicina* del alma.

Mas si nuestro espíritu, lejos de vivir aislado, mantiene universales relaciones con los diversos órdenes de la realidad, es evidente que ha de cultivar sus facultades, no sólo convirtiéndolas hacia su propio ser, sino desplegándolas en todas direcciones, sin lo cual dejaría de llenar parte de su destino, y, reducido a conocerse y amarse a sí propio, y a no querer sino su bien particular, caería en contradicción con sus tendencias fundamentales, desataría en su corazón la turbia vena del egoísmo y cegaría en él las fuentes de los sentimientos naturales, sociales y religiosos. Considere, por ejemplo, el hombre despreocupado, qué es de la ciencia, cuando por una

modestia soberbia y afectada se aparta de Dios y renuncia a recibir en su luz el reino infinito de la verdad; y aun el más preocupado, con tal que guarde algún respeto al testimonio imparcial de la historia, advierta cuántos misterios inextricables, cuántas mortales dudas, y de aquí cuánta inquietud y postración y desmayo han coronado todas las quiméricas tentativas de cerrar al pensamiento el conocimiento trascendente, soñando enriquecer con nuevo y antes malgastado caudal una psicología imposible, trabajada en sus entrañas por contradicciones insolubles.

Propende antes bien nuestra alma a unirse, en medio de sus límites, con todo ser, a conocer y sentir toda verdad y belleza en el mundo físico, en el espiritual, en el de la sociedad humana, en el universo en fin, y sobre el universo en Dios, objeto supremo para el ser racional y fuente viva de toda realidad y hermosura. Ni basta a la voluntad cumplir nuestro propio bien en la intimidad del ánimo. Ningún hombre, por lleno que esté de sí mismo y de su interés egoísta, deja de hallar en su conciencia una perenne aspiración a que el bien se produzca, no sólo en su vida personal, mas en la de todos los seres, sin excepción ni restricción alguna; y así como le regocija la prosperidad y le duelen los infortunios de otros individuos de su patria, de su siglo y civilización, de la humanidad entera, aunque él participe lo menos posible de ellos, y le entristece

el espectáculo de la aridez e infecundidad de la Naturaleza, y le alegra el de su esplendor y lozanía, sin necesidad de que en ello medie interés personal por su parte, quisiera, no ya que todo mal se destruyese y que todo bien se aumentase sin tregua ni descanso, sino ayudar él mismo también a esta empresa en la medida de sus facultades y dentro del círculo hasta donde pueden extenderse en proporción con sus restantes fines. Y si cierra su alma cobarde e indiferente a esta pura excitación con que Dios, el Espíritu, la Naturaleza, la Humanidad, le reclaman por hijo, el remordimiento viene a advertirle que ha faltado, y a servirle de espuela para que rompa las ligaduras en que lo aprisiona su egoísmo, enmiende su desamor, y se haga libre y fiel instrumento de la obra infinita del Redentor del mundo. He aquí nuestra vocación providencial en el organismo de nuestro destino.

IV

Este también, en cuanto nos aplicamos con hábil discreción a su cumplimiento, es el total sistema de las artes particulares. Infinitas en número, como lo son las manifestaciones de nuestra actividad, contiénense todas en estas capitales esferas, una sola de las cuales basta para burlar el anhelo de la fan-

tasía por cerrarlas en límites determinados. No son, pues, las artes tantas o cuantas; en cada dirección esencial de nuestro ser, en cada obra racional que proyectamos, se engendra un arte correspondiente, que el espíritu ha de guardar con tacto delicado al producirse en aquella relación consigo propio o con el mundo exterior que constituye por entonces su inmediato fin, si aspira a que el resultado de su esfuerzo concierte con el propósito que se lo inspira.

Y si este concierto es en su plenitud imposible, cuando en lugar de proceder artísticamente, obramos sin orden ni enlace, confusos, atropellados, andando y desandando el camino, olvidando lo principal por lo accesorio, usando medios contraproducentes, ¿cabe dudar que el arte forma una verdadera ley de conducta, cuyos principios no nos es lícito infringir, quedando impunes? Responda por nosotros todo hombre bien sentido, y diga si acaso, no ya en las grandes empresas donde se ponen en cuestión los más elevados intereses, sino aun en los asuntos más triviales y humildes, bastan, por ejemplo, la bondad del propósito y la rectitud de la intención para lograr su objeto, sea cualquiera nuestro modo de conducirnos. Por lleno que esté el ánimo de las más nobles ideas; por desinteresados que se muestren nuestros móviles; por más que la bondad del fin se guarde incólume en la elección de los medios, y aunque éstos resulten los más propios, si no se aplican hábilmente, todo se nos deshace entre las

manos, frústranse nuestros mejores planes, e impedimos con nuestra torpeza el bien que no acertamos a lograr, y que otros tal vez hubieran conseguido; cuando no cometemos directamente positivos males, con cuya pesadumbre luego nos agobia el cruel remordimiento.

No son menos en número las víctimas de la torpeza que las de la corrupción; por desgracia, la incultura que aun anubla todavía la luz de estos principios en el espíritu de la sociedad contemporánea y la falta consiguiente de una verdadera *Ciencia del arte* se sobreponen a los avisos de la experiencia y alimentan en la vida un triste divorcio entre la ley moral y la artística, donde aquélla se goza soberbia en una imprudencia sublime, y la otra se degrada en rutinario amaneramiento, o se envilece y prostituye en la intriga. Si hablásemos el lenguaje de Kant, diríamos que el *imperativo moral* suplanta a veces, a veces se rinde al *imperativo técnico.*

V

En la esfera íntima, sagrada, inmediata de nuestra vida, es el espíritu juntamente su propio artista, su instrumento, su material, su obra; concibe, proyecta, ejecuta en su propia sustancia y por sus propias fuerzas, únicos recursos con que puede contar

su actividad. Mas en la vida de relación que lleva con los restantes seres, hállase al punto insuficiente y necesitado de otros medios. Cierto, es él quien conoce lo verdadero de las cosas, quien ama su hermosura, quien pretende su bien; pero aislado del mundo, replegado en su conciencia exclusiva, sólo puede comunicar consigo mismo. Todos los demás seres finitos, naturales, espirituales, humanos, llegan hasta él por medio del cuerpo, sin cuya intervención no le es dado conocerlos, ni sentirlos, ni formar, por tanto, voluntad de su bien, ni hacerla eficaz para éste en ellos. Sus más generosas inspiraciones en su pro fueran estériles y baldías, si no acudiese obediente a nuestra voz aquél, para traducirlas y realizarlas con la palabra, con el gesto, con el acorde movimiento de sus órganos.

Sirve, pues, nuestro cuerpo al espíritu en una doble función: para que reciba al mundo exterior en sí y para que infunda en éste las concepciones que en su intimidad elabora. El astrónomo, que se afana por conocer los sistemas celestes y las leyes que rigen sus acompasados movimientos; el erudito, que estudia las fuentes de donde ha de tomar los materiales que suministra al historiador; el viajero, que inquiere el clima, productos, leyes, civilización y costumbres de los pueblos más apartados; el hombre culto, que sabe sentir la belleza de una estatua, de un drama, de una sinfonía, elevándose sobre el goce sensual del vulgo, semejante—como ha dicho un es-

tético—al placer del cordero en la yerba, necesitan tanto de su cuerpo, aunque en inversa relación, como el escultor o el músico, que vierten el ideal de su fantasía en el mármol o el sonido; el agricultor, que sana, enriquece y hermosea la tierra; el mecánico, que hace brotar la vida de una ecuación matemática; el político, que acierta a desenvolver lo sano y corregir lo vicioso en las instituciones sociales del Estado.

La unidad esencial de nuestra actividad enlaza estas dos funciones en vínculo indisoluble. La receptividad y la espontaneidad, la acción y la reacción, se acompañan, se siguen y excitan recíprocamente, lo mismo cuando nos proponemos interiorizar en nosotros algo exterior, que cuando aspiramos a exteriorizar alguna de nuestras modificaciones internas, poniéndolas de manifiesto para otros seres. El fin del médico es curar, esto es, restablecer al cuerpo enfermo en la armonía y plenitud de sus fuerzas; mas para ello necesita atender a él hasta fijar con seguridad su verdadero estado, mediante el examen de los síntomas que ofrece, de su carácter y temperamento, de las circunstancias y precedentes de la enfermedad. Cuando el químico pretende, por el contrario, conocer las combinaciones de las diversas sustancias naturales, o lo que es igual, recibirlas en su espíritu como datos para la construcción racional de su ciencia, ¡cuántos aparatos, instrumentos, reactivos y operaciones a su vez

exige! Y el poeta como el moralista, el profesor como el industrial o el arquitecto, ¿pudieran dar cima a su obra, si no fuesen recibiendo y contemplando todos los estados por que pasa, desde el primer proyecto hasta sus últimos detalles y perfiles? Tan esencial es para el espíritu esta doble dirección de su actividad, que aun en su propia vida íntima aparece. La obra de conocernos a nosotros mismos, con ser toda interior, es tan predominantemente receptiva, por ejemplo, como la del conocimiento de la Naturaleza; la de regir nuestra voluntad, tan espontánea y reactiva como la de labrar el suelo o la de enseñar a otros hombres.

En ambos respectos, pues, haciendo que el mundo exterior sensible penetre en el de las ideas, y que éstas arraiguen y se encarnen en las entrañas de aquél; trayendo la Naturaleza a la fantasía, llevando la fantasía a la Naturaleza, acompaña y sirve al espíritu el cuerpo, como instrumento artístico de su vida de relación con los demás seres finitos, prestándoles condiciones, sin las cuales fuera inasequible para el hombre la ejecución de su inmortal destino. Pues la humanidad, como el compuesto más pleno y perfecto de los dos órdenes fundamentales de la creación, el psíquico y el físico, está llamada a realizar esta divina armonía, no sólo en sí propia, sino en todas las esferas del universo, entre las cuales ha sido puesta por Dios como providencial mediadora para su estrecha alianza. De esta suerte, lejos de

ser el cuerpo un obstáculo, una cárcel, un castigo, la raíz de todas las tentaciones infernales, según soñara el misticismo de todos tiempos, desde la India hasta nuestros días, constituye un órgano esencial y verdaderamente sagrado, que nos permite cumplir en nuestro límite una obra, aunque finita, semejante a la infinita de Dios.

VI

Precisamente por esto, porque el cuerpo lleva como el espíritu el sello de su divino origen, es deber nuestro cultivarlo, conocerlo, amarlo, querer su bien, dirigir y desenvolver sus fuerzas, velar por su salud, manteniéndolo ágil en sí y como parte que es a una de la humanidad y la Naturaleza.

Sólo que, mientras el espíritu puede vivir replegado y concentrado en sí propio y aun cerrarse por tiempo a toda comunicación con otros espíritus, nuestro cuerpo no vive sino en indivisa penetración y continuidad con la Naturaleza toda y sus restantes esferas, cuyo omnilateral concurso determina muy principalmente su individualidad, y de cuyas fuerzas superiores depende, sin emanciparse jamás de ellas, aunque apele a la muerte, que no es tampoco más que un momento del proceso universal orgánico y de su obra de renovación incesante. Así

es imposible el bien del cuerpo, su desarrollo, su salud, sin el bien y salud de la Naturaleza, para cuyo cultivo, por si el deber no bastara a obligarnos, asédianos sin tregua la necesidad inmediata.

El deber, decimos. Que no es tan sólo su propio interés lo que mueve al hombre a vencer el rigor de los climas, a fecundar los desiertos, a acrecentar y mejorar la producción, a enriquecerla con las creaciones de su fantasía, a despertar y hacer, en fin, sensibles las ideas en el mundo exterior; sino, al par de ese pujante estímulo, aquella voz secreta que le llama al bien siempre, anhelando que doquiera sea el mal dominado, y abriendo en su corazón raudal inefable de sanos y generosos goces, tan luego como logra dar cima a una de esas obras donde el espíritu, encarnado en la Naturaleza, se complace en ser intérprete de sus misterios, reanimándola con su divino calor, iluminándola con su luz y prestándole su lengua.

No necesitamos, ciertamente, recordar entonces los servicios que la Naturaleza presta a nuestro cuerpo, como tampoco los que ofrece al espíritu, que halla en su comercio paz y consuelo a la opresión del ánimo, descanso expansivo a esa reconcentrada tensión de sus fuerzas, que es la ley de su vida, instrumentos y medios poderosos para su misma edificación interior. Ni tenemos para qué pensar en que sin ella la idea divina, que indaga laboriosamente en su conciencia el filósofo, no se infun-

diría en la piedad del sacerdote, en la austeridad del moralista, en la prudencia del político, en el arado del labrador, en el cincel del estatuario, en la herramienta del obrero, en la osadía del navegante, corriendo por todas estas sendas como por otros tantos hilos de oro, tendidos desde lo infinito a lo finito, hasta hacerse en pensamiento y vida bien común y patrimonio de todos. Ni, por último, consiste este amor a la Naturaleza en lo que de ella necesita para constituirse la sociedad humana en sus instituciones, círculos, leyes, costumbres, familias, pueblos, razas, a cuyos fines sirve con tantos y tan indispensables auxilios, y cuya vida sostiene en sus continentes y regiones.

Esta esfera fundamental del arte que despliega el hombre en la Naturaleza, ora para bien y amor de ella misma, ora por su propia utilidad, o por la que presta a nuestro cuerpo, o al comercio espiritual, o a las sociedades humanas, con ser la que principalmente ha venido estudiándose hasta hoy, no se ha considerado aún en todo su concepto, ni desenvuelto sistemáticamente en todo su contenido, determinando los capitales órdenes donde a su vez se encierran las infinitas artes particulares en que se subdivide. Son éstas: 1.°, el de las artes que cultivan la Naturaleza únicamente en la forma del espacio, y que a causa de la permanencia de sus productos llaman algunos *estáticas*, como son—entre otras—la pintura, el dibujo, la escritura, la imprenta, el grabado,

la fotografía, la estatuaria, la cerámica, la glíptica, el relieve, la arquitectura, la jardinería, y aun la agricultura toda, la maquinaria, el mobiliario, etc.; 2.°, el de las artes apellidadas *dinámicas,* por valerse de la forma compuesta del movimiento, y cuyas obras son de suyo pasajeras (aunque pueden fijarse representativamente por medio de las artes estáticas, v. gr.: de la imprenta o escritura), según acontece, tanto en las que se sirven de las fuerzas generales de la Naturaleza, como la música instrumental, las artes químicas, hidráulicas, óptico-dinámicas (por ejemplo: la pirotecnia, los cuadros disolventes, o, en la esfera científica, el análisis espectral), etc.; cuanto en aquellas que emplean sólo las de nuestro cuerpo, ya en sus gestos, ademanes y movimientos exteriores, como la mímica y el baile, ya en la voz, como el canto y el arte de la palabra en los diferentes géneros que constituyen la literatura.

VII

Al arte de nuestra convivencia con la Naturaleza sigue inmediatamente el que aplicamos a nuestras relaciones con otros espíritus, ora para recibirlos en nosotros, como hace, por ejemplo, el que mediante el estudio de los escritos científicos procura investigar la historia del pensamiento en los pueblos ci-

vilizados, ora para obrar y penetrar en ellos, en cuanto es compatible con la libre espontaneidad e independencia que caracteriza la vida del alma; tal sucede, entre otros, al moralista que aspira a corregir la perversión de la voluntad, apartada del bien o débil para resolverse a cumplirlo; al maestro, que en el choque y contraste de su pensamiento con el del discípulo, sacude en éste el ánimo apocado y le despierta al ansia de la razón; al poeta y al músico, que avivan, purifican y elevan el sentimiento con el acicate de la fantasía.

Pero este comercio recíproco, merced al cual se refleja y multiplica la vida de cada espíritu en los demás, influyendo unos en otros y educándose todos mutuamente en la solidaria comunión de sus frutos, sólo es para nosotros posible en virtud de la sociedad humana, que al ensanchar el campo de nuestra actividad, abre al arte nuevos e interminables senderos.

Ahora bien: la sociedad es un complicado organismo, donde, a semejanza de lo que en el cuerpo humano acontece, cada institución tiene a su cargo promover, dirigir y cultivar especialmente alguna función esencial de nuestra vida. A partir del individuo, su primer elemento integrante e irreductible, con el cual se construyen todas las esferas sociales, penetra la última vibración del espíritu, en una radiación misteriosa, a través de la familia, los círculos locales inmediatos, la nación, la raza, hasta las

entrañas mismas de la humanidad, por todos cuyos ámbitos resuena como un eco inmortal que apaga sus ondas en el infinito.

Y sea que consideremos cualquiera de estos grados concéntricos que abrazan a la personalidad humana en todas sus propiedades, sea que atendamos a aquellas instituciones que sólo enlazan a los hombres por un vínculo singular, el de la religión en la Iglesia, el de la justicia en el Estado, el de la ciencia en la Universidad, el de la producción económica en las asociaciones mercantiles o industriales, y tantos otros, es lo cierto que a todas estas esferas se aplican nuestras facultades, y con ellas el arte de la vida social, que luego se distingue en tantas artes particulares cuantos son en sí los asuntos donde ha de ejercitarse la cooperación y mutuo auxilio de los hombres.

Aquí es donde toman su origen las diversas profesiones también. Todo arte que, desarrollándose al par de la civilización, llega a obtener el reconocimiento social de su importancia, se hace al punto objeto habitual para determinados individuos e instituciones, que en su cultivo asiduo satisfacen la aspiración cardinal de su vida y lo convierten en una profesión. Así, el poder de la sociedad y el crecimiento de su cultura engendran cada día nuevas profesiones para la producción de algún fin racional, antes oscurecido y olvidado: las cuales, una vez establecidas, son viva representación de aquel fin, a

que dan alimento con sus obras. Y sin que esta constitución exterior de las funciones esenciales a nuestro destino impida, como ha acontecido a veces en mal hora, el libre y universal cultivo de todas (a que el ser racional se debe siempre, sin menoscabo de su vocación y en proporción a sus fuerzas), antes lo exija imperiosamente, si no han de enfermar en un soberbio aislamiento las instituciones sociales, y aun comprar a precio de su vida el goce efímero de su vanidad temeraria, puede, no obstante, asegurarse que, mientras estas funciones carecen de órganos propios y adecuados, no alcanza la sociedad aquella plenitud y riqueza que sólo nace de la recíproca intimidad entre esas varias direcciones a que, en servicio de todos, se consagran señaladamente algunos.

VIII

Pero la vida en el mundo, con la infinita complicación de sus fines, no basta a llenar todavía la vocación del hombre. Si éste ha de cumplir sus esenciales exigencias, necesita elevarse sobre el mundo, a todos cuyos géneros pertenece, hasta llegar al ser fundamental, donde halla juntamente su principio, el de los demás seres y el de los vínculos que con ellos le enlazan.

Esta relación con Dios como Ser Supremo y Pro-

videncia infinita, penetra toda la naturaleza racional y pide de consiguiente para su cultivo por nuestra parte (contra lo que algunos pretenden) el concurso de todas nuestras potencias. Lo mismo nos lleva a Dios el pensamiento por sus diversos grados y caminos, por la fe y el presentimiento, por la inducción y la hipótesis, por el conocimiento absoluto; que el sentimiento, cuyo calor celestial nos levanta al puro y santo amor de la belleza divina, de cuya gloria es un rayo la hermosura del universo y sus seres; que la voluntad, en fin, sólo de esta suerte segura de perseverar en el bien y de volver a él regenerada, cuando por tiempo se pervierta y corrompa (1).

Tal es el recto sentido de la religión, a cuya práctica consagra el espíritu finito la primera y principal de sus artes. Pero la religión no es exclusivamente relación del individuo racional con Dios, sino de la

(1) «... No basta hallar en la conciencia del deber la voz de la Naturaleza, el seguro de nuestra libertad, la luz central del mundo moral, si no reconocemos en esta misma conciencia la voz y ley de Dios... El sentimiento moral, sólo, sin el sentimiento y el conocimiento de Dios, declina entre las sombras y luchas de la vida, en una moral empírica o en simpatía subjetiva, incapaz de los grandes motivos y sacrificios, de la constante voluntad y del universal amor hacia todos los seres; o funda cuando más una moral secular de la razón, que apenas basta al hombre para regirse en circunstancias favorables; pero no es fuerte para resistir y vencer en circunstancias contrarias, ni sabe traer ningún motivo ni obra nueva al tesoro de la virtud: no es moral activa, ni comprensiva, ni progresiva, porque no es religiosa.» Sanz del Río, *Discurso inaugural de los estudios universitarios* en 1857, 2.ª ed., págs. 24 y 25.

sociedad también, que la reverencia en instituciones adecuadas; ni abraza únicamente al hombre en su divino vínculo, sino a todos los seres mediante aquél, haciendo que todos, sin excepción, sean por él conocidos y amados, no sólo en ellos y por ellos, sino en Dios y por Dios, y su bien cumplido como ley y decreto de la Providencia; ni tiene un carácter meramente receptivo y pasivo, cual si por ejemplo la fe bastara sin las obras; antes al contrario, no es receptiva, sino a condición de inspirar en nosotros propósitos tales, que hagan de nuestra vida una imagen finita de la vida de Dios.

Por esto el arte de la religión trae en sí a todas las artes. Si en un alto sentido ha podido sin impropiedad proclamarse que la religión es todo el fin del hombre, ya que—según la misma razón común afirma—no cabe ser verdaderamente religioso sin llenar todos nuestros deberes *religiosamente* también; de análoga manera sería lícito decir que el arte correspondiente a esta esfera, en su amplia y cabal acepción, constituye en definitiva el único arte. Así lo han presentido todos los pueblos, trayendo la ciencia al dogma y las creencias, fundando en el sentimiento la caridad, regulando la voluntad en la moral sagrada, asociando la Naturaleza y sus seres al culto, buscando el reino del espíritu en la comunión invisible de los fieles, utilizando las instituciones humanas en la Iglesia visible y terrena, exigiendo en el santuario de la conciencia todas las

virtudes, y en el templo exterior todos los prodigios de la fantasía.

Sólo cuando estas varias exigencias se cumplen, con pura y generosa intención, sirviendo el hombre a Dios y a todos los seres libremente, y dando a cada cual lo que en justicia le corresponde, es verdaderamente piadoso y religioso, produce todo el bien a que la conciencia le incita, obedece al destino de su naturaleza, y puede con razón esperar el auxilio de la Providencia divina para desenlazar suave y gratamente en lo infinito el bello drama de su vida en la tierra.

IX

Si el arte sigue a la vida en todas sus esferas, como la forma al fondo, basta volver la vista al camino hasta aquí recorrido para hallar en él claramente determinado el verdadero principio de distinción en el arte, y por tanto, la base real donde puede únicamente fundarse un plan sistemático de sus diversas manifestaciones.—Este principio no es otro que el de la distinción entre nuestra vida íntima y la que hacemos con los otros seres, y supremamente con Dios, mediante el vínculo religioso, y conforme en lo esencial también con el punto de vista usual para la clasificación de las llamadas *bellas* artes. Así, la pintura y la música, por ejemplo, no se dife-

rencian sino en razón del medio en que expresan la vida del espíritu, en cuanto este medio radica en el color o en el sonido, donde encarna la fantasía sus inspiraciones, y las traduce luego e imprime en la Naturaleza.

De ambos modos llenamos igualmente nuestro destino providencial en la vida, ejercitando las propias fuerzas y cooperando a que los demás seres desplieguen también las suyas con la unidad, proporción y armonía en que estriba la salud en cualquier esfera del mundo. Cuando este desarrollo dinámico se cumple en un ser racional, llámase hoy por antonomasia *educación*, y su arte correspondiente *pedagogía*.—Mas que no sólo los seres racionales se educan, sino los animales mismos, y aun nuestro cuerpo y la Naturaleza toda, mejorando su estado, mediante la libre iniciativa y dirección del hombre, con lo que se acercan progresivamente al ideal que preside la vida de cada ser, por más que sólo el espíritu racional lo sepa, y sea con esto el único que puede educarse a sí propio, cosa es llana de entender, y que corrobora la sana razón común. Basta considerar el acompasado, pero certero perfeccionamiento de la Tierra, merced al cultivo inteligente, que va como civilizándola también, despertándola de su perezoso letargo, abriendo en ella nuevos veneros de producción, y haciendo que al fecundo calor de las ideas, vistan el esplendor de la fertilidad y la hermosura los más ingratos climas,

condenados por la rutina ignorante a una esterilidad contraria a la ley de Dios, que nada en el universo ha desheredado de salud y de vida.—Precisamente por esto semejante acción de nuestra parte para desenvolver artísticamente la actividad universal en todas direcciones no abraza sólo la producción del bien en horizontes siempre nuevos, como que son infinitos; sino juntamente la conservación de todo bien ya logrado, y de la armonía interior y exterior de cada ser consigo propio y con los demás, evitando que el predominio de una fuerza atrofie a las restantes, o las contraríe en la legítima expansión de su natural desenvolvimiento. Mas como en la limitación de todo ser finito, el mal, nunca necesario, es siempre posible, y por consiguiente, la pérdida de la salud, que es el mal en el desarrollo y concierto de la vida, debemos estar atentos también a estos accidentes, una vez producidos, para aplicar a ellos todo nuestro arte, a fin de *curarlos*, extirpando sus causas, no sus síntomas (como se hace, por desgracia, con harta frecuencia), hasta lograr se restaure el perturbado equilibrio.

He aquí cómo—según notamos ya antes—hay una Higiene y una Medicina, no sólo del cuerpo, sino del espíritu también y de la Naturaleza en todos sus órdenes, y de la sociedad humana, sujeta asimismo a estas crisis y dolencias con que se interrumpe la paz y serenidad de sus evoluciones.

X

¡Cuán lejos de la verdad aparece ahora la doctrina, ya brevemente examinada, que distingue y clasifica las artes particulares, según el carácter predominantemente estético, útil o compuesto de sus obras! Todo arte es, por el contrario, susceptible de esta triple producción. La relación más subalterna de la vida, la actividad con que a ella nos aplicamos, el arte que de esta aplicación nace, no ceden en poder estético a ninguna de las esferas en que la estrechez del espíritu teórico, guiado por principios abstractos y divorciado de la realidad, ha pugnado hasta hoy a viva fuerza por reducir la producción de lo bello, con que el ser racional difunde por todos los ámbitos de la creación el esplendor de las ideas y alimenta en perenne juventud todos los nobles sentimientos del ánimo. La vida toda, en cuanto despliega orgánicamente y en armonioso ritmo la plenitud de los elementos con que elabora sus fines, trasparenta hasta en sus más mínimos detalles, sin oscuridad, falta ni ripio, en el vuelo más rápido de pensamiento, en el latido más tenue del corazón, en un movimiento, en un individuo, en una sociedad, en una edad histórica, la divina inspiración que, por fortuna para la humanidad, no alienta sólo al músi-

co, al escultor o al poeta. Sea el hombre fiel a esta vocación de lo alto, en todas sus relaciones, consigo mismo, con todos los seres del mundo, con Dios, y la belleza florecerá en su vida y sus obras, complaciendo su ánimo en esa grata emoción que, si para el espíritu frívolo constituye un goce efímero y sensual, para el sano y cultivado es uno de los más profundos y serios elementos de la educación racional humana.

1871

¿QUÉ ES LO CÓMICO?

Diversas definiciones.—Elementos comunes en todas.—Lo cómico sólo existe siempre en el orden espiritual.—Cómico espontáneo e intencional (artístico).
El contraste, como base generalmente afirmada de lo cómico.—Distintos conceptos fundados en esta base.—Su insuficiencia.
Ensayo de una definición de lo cómico.—Primer elemento: oposición entre el intento subjetivo y el resultado.—Desarrollo de esta oposición en lo trágico y en lo cómico.—Segundo elemento: inconsciencia del sujeto.—Sus clases.
Principales formas de lo cómico.—Clasificación de Dumont.—Cómico humorístico.

I

En todos tiempos han indagado los pensadores, críticos y literatos, como un problema de los que a la esfera de la belleza y del arte se refieren, en qué consiste esa cualidad que, conocida con diversos nombres y revistiendo las más varias formas, produce en el ánimo del que contempla sus manifestaciones el fenómeno, íntimo y espiritual primero, fisiológico después, que llamamos la *risa*, de tan distintos tonos y grados susceptible. Cuestión es esta a la cual, del mismo modo que a todas las de su clase, se han dado las más opuestas soluciones; sin que haya faltado tampoco, según era natural,

quien, declarándola insoluble e imitando el dicho de aquel pensador antiguo que, invitado a definir el hombre, contestó: «es lo que todos saben», proclame que lo cómico, al igual de lo sublime, de lo gracioso, de lo trágico, de lo magnífico, de todos los elementos y factores de lo bello, en suma, es indefinible: «se siente, pero no puede razonarse». Nadie negará que esta respuesta, si no la más satisfactoria, a lo menos es, hasta cierto punto, la más fácil.

Pero entre todas esas varias explicaciones de lo cómico, hostiles unas, como la de Hobbes, que lo cree engendrado por el orgullo; benévolas otras, como la de Juan Pablo Richter, que insiste sobre el hecho de que las almas sencillas son las que más frecuentemente gozan con este género de impresiones (véase lo que acontece a la mujer y al niño, mientras que el hombre soberbio cree desmerecer de su erguida majestad entregándose al inocente placer de la risa), no es difícil reconocer la persistencia de ciertos elementos comunes, de ciertas bases cardinales, en que los estéticos de todos tiempos y lugares convienen, y que los últimos trabajos han hecho resaltar, sistematizándolos con mayor rigor y enlace.

Ante todo, importa advertir que lo cómico no se produce sino en la vida del espíritu. Los cuerpos y espectáculos de la Naturaleza jamás son cómicos, si bien pueden servir de instrumento a la expresión de

situaciones de este carácter relativas a seres espirituales.

Estas situaciones son de muy diversas clases.

Así como lo bello aparece en la doble esfera de la realidad (belleza real o natural) y del arte (belleza ideal, intencional o artística), así también lo cómico puede ofrecerse espontáneamente, por ejemplo, en determinados momentos de la vida humana, en virtud de la sola fuerza de las circunstancias que entonces concurren, y puede también engendrarse como producto libre de la fantasía creadora, que por su inventiva acumula en un punto todas esas condiciones; en cuya segunda categoría, tanto entran aquellos efectos cómicos que, con una intención puramente pasajera, procuramos todos, más o menos, en tal o cual ocasión y en medio de la vida usual, cuanto los que, con un propósito más profundo, con un motivo más general y permanente, se encarnan en obras de trascendencia, que vienen a formar la serie histórica de los monumentos de este género. Téngase en cuenta que, de todas las llamadas bellas artes, sólo las que se sirven del cincel, del color, del sonido musical, del gesto y de la palabra, son capaces de producir creaciones cómicas: pues en la arquitectura, que no puede sino como emblema reflejar al espíritu y su vida, por reducirse su asunto *esencial* y *directo* a la representación ideal de las formas geométricas de a llamada Naturaleza inorgánica, no caben elemen-

tos cómicos, aislada de las restantes artes. Pero desde los lances burlescos, preparados deliberadamente, hasta los equívocos y juegos de palabras; desde la ironía y el chiste a la caricatura, todas las manifestaciones intencionales de lo cómico, que constituyen otras tantas producciones artísticas, más o menos elevadas y completas, así pueden tener lugar en obras fundamentales, como en apariencias ligeras y fugitivas: en la pluma de Tirso, como en los labios del vulgo.

II

Entre los elementos comunes y permanentes, que es fácil reconocer en todos los conceptos de lo cómico expuestos por los pensadores de más diversas escuelas, se halla en primer término el del *contraste*. Los antiguos, y muy principalmente Aristóteles, ven en lo cómico una deformidad, un defecto que no produce dolor, una desproporción inocente y ligera entre la idea y el hecho, esto es, entre lo que debiera ser y lo que es realmente el objeto puesto en aquella situación. En análogo sentido se expresan Cicerón y Quintiliano, al considerarlo como una imperfección moral sólo merecedora de leve censura; Descartes, que a este elemento añade dos: la sorpresa y la alegría malévola del espectador, al reconocer que el sujeto cómico merece su ligera desgracia; Levêque,

que señala como nota característica de esta cualidad una infracción de poca monta en el orden y ley general de las cosas; Jungmann, que combina las definiciones de Aristóteles y Descartes, agregando a la del primero la sorpresa de la del segundo, y excluyendo lo cómico de la esfera de la belleza. Esta misma idea del contraste sirve de base a las teorías de Batteux, Mendelssohn, Flögel, etc., y ha sido completamente desenvelta por Kant, Sulzer, Juan Pablo, Schelling, Hegel, Karriere, Ast, Zeising, Krause, Schopenhauer, Vischer, Pictet y Dumont, y entre nosotros por los doctos profesores y tratadistas don Francisco Fernández González y don Francisco de P. Canalejas.

Cierto es que no todos entienden el contraste de igual modo. Para los unos, existe entre la idea y el hecho; para los otros, entre lo infinito y lo finito; para éstos, en la súbita desproporción entre lo que se esperaba y lo que sucede; para aquéllos, en la percepción simultánea de dos relaciones contradictorias en un mismo objeto. Esta última explicación, iniciada por Sulzer, y que Dumont ha desarrollado; la de Vischer, que insiste en considerar como principio de lo cómico la superioridad de la individualidad respecto de la generalidad, contraponiéndolo a lo que acontece en lo sublime, donde la esencia (usando su lenguaje) prepondera, y como que se desborda sobre la forma sensible; por último, la de Juan Pablo Richter, que halla lo cómico en la contradicción en-

tre los actos de la persona y la intención que le atribuímos, son, hoy por hoy, las más reinantes y quizás las más cercanas a la verdad.

Pero todas estas teorías son vagas e insuficientes. Al ver, por ejemplo, un hipócrita, percibimos simultáneamente dos relaciones contradictorias en un mismo objeto; y, sin embargo, este espectáculo, tan cómico puede ser, como serio, y aun trágico, y cuando un accidente insignificante perturba el logro de grandes empresas, cabe que resulten efectos cómicos, lo mismo que catástrofes terribles: todo lo cual basta para mostrar lo incompleto de las fórmulas citadas. No pretendemos, en verdad, suplir aquí esta deficiencia, y sí sólo exponer algunas indicaciones sumarísimas para llamar hacia tan interesante problema la atención de pensadores más competentes.

III

Considerado en general, y prescindiendo de las diversas formas con que se ofrece, lo cómico nace siempre de la desproporción que a veces muestra la vida del individuo, en medio de las universales relaciones en que se desenvuelve, entre lo que debiera suceder, según su intención, y lo que sucede, en realidad, merced al accidente; entre el fin que habría de cumplirse, y las fuerzas físicas, espiritua-

les, humanas, sociales, aun divinas, que impiden su consecución: entre el esfuerzo y el resultado, en suma.

No basta, cierto, esta desarmonía para constituir la situación cómica; aunque no hay situación cómica sin ella. Precisamente lo trágico tiene esta misma base fundamental, siendo visible en ello la misma lucha, la misma oposición, el mismo contraste. Sólo que, mientras allí los elementos antagónicos todos son poderosos y guardan entre sí proporción suficiente para engendrar una colisión *seria* y aun terrible, que no puede terminar hasta que la posibilidad del fin subjetivo se destruye radicalmente mediante la catástrofe, en la contradicción cómica la insignificancia de uno de los dos elementos produce sólo una lucha *aparente*, de la cual no resulta afirmada sino la nulidad del sujeto puesto en la situación que nos causa risa. Esta circunstancia, constante así en lo cómico real como en lo artístico, ha hecho decir a un filósofo que el asunto cómico es siempre «un algo que parece nada, o una nada que parece algo».

Consideremos más de cerca esta cuestión.

La situación de un individuo en la vida, hemos dicho, resulta cómica por la desproporción entre lo que era de esperar, según el curso normal de las cosas en el espíritu de aquél, y lo que efectivamente acontece; con tal de que alguno de estos dos elementos sea en sí tan insignificante, que jamás pueda

engendrar colisión seria. Esta discordancia se presenta de varios modos: ora entre el fin que se propone lograr el sujeto y los medios de que se vale para conseguirlo; ora entre aquella aspiración y el poder de las relaciones exteriores. Medios enormes para fines mínimos, medios mínimos para fines arduos, producirán siempre un efecto de esta clase; lo mismo que cuando entre el propósito y el resultado se interponen las fuerzas naturales, o las de la sociedad, cuyos complicados accidentes de tantas maneras pueden estorbar la consecución de aquél.

Pero si el sujeto *conoce* la desigualdad entre su intento y las fuerzas que lo rodean y de que ha de valerse como medios, podrá aparecer a nuestros ojos como porfiado, como irracional, como criminal, desgraciado, loco; jamás en situación cómica. Para esto se requiere, pues, otro nuevo elemento que, unido al del contraste, viene a constituir el efecto de este género, a saber: la ignorancia, o más exactamente, la *inconsciencia* del sujeto. Es menester que éste desconozca la desproporción, que no se dé cuenta de la nulidad en que esta desproporción lo coloca, al luchar, por ejemplo, contra fuerzas que superan en grado incomensurable a su pequeñez, o al temer aventurarse en una empresa cuyos peligros existen sólo en su imaginación, sin conseguir sino hacer visible, respectivamente, su osadía o su miedo. Y de tal modo es indispensable esta candidez de personaje, que no bien ella se borra, desvanécese al

punto la situación, surgiendo de nuevo cuando ella reaparece.

Un critico ha notado con suma exactitud, que si Sancho nos hace reír pasando toda la noche al borde de una zanja, que cree un abismo, procede la risa exclusivamente de su error; si lo hiciese por cualquier otro motivo, la situación se destruiría; y si el lector participase de su ignorancia, sólo al desvanecerse ésta nacería el efecto cómico. «La necedad, decía ya Marmontel, es la torpeza que presume de ingenio; la ineptitud, que se pica de habilidad; la pesadez del que se tiene por ligero, y sobre todo, la pedantería de quien se reputa capaz. Es una seguridad temeraria, que va de simpleza en simpleza, con plena confianza; una vanidad desdeñosa, que en todo quiere ser superior, y cuyas pretensiones, siempre frustradas y siempre intrépidas, son perpetuo contraste entre un excesivo orgullo y una medianía excesiva.»

Esta inocencia del sujeto, unas veces parece imposible al que la mira, dados los precedentes de la situación; otras, es enteramente natural y lógica: y en este caso, la situación cómica sólo se produce en la contemplación del espectador, el cual, en ocasiones, no llega a hacerse cargo de la ignorancia del protagonista hasta después de haber obrado éste, y entonces el mismo espectador participa de aquella ignorancia y entra de lleno en la situación cómica, riendo de su propia necedad. Tal es el modo de re-

solverse una situación trágica en cómica, inesperadamente, esto es, sin que el espectador tenga antecedentes para colegir dicha resolución.

IV

Entrar en la exposición y explicación de las diversas formas mediante que lo cómico se ofrece, ora espontáneamente en el mundo, ora en el arte, fuera empresa superior a los límites del presente trabajo. Reduzcámonos, pues, a trazar un brevísimo cuadro de las principales de aquéllas.

Los antiguos dividían este fenómeno estético, según que aparece en el discurso o en las cosas. En unos fragmentos, qne se creen serlo de un comentario a la *Poética*, de Aristóteles, se comprenden en la primera clase el equívoco, la tautología, la repetición, el sobrenombre, el diminutivo, la alteración o corrupción de la palabra, la figura de dicción; y en la segunda especie, el engaño, el disfraz, lo imposible, la inconsecuencia, lo inesperado, la trivialidad, la elección de lo peor, la incoherencia.

Entre los modernos, Michiels, Flögel, Juan Pablo, Vischer y otros, han presentado diversas clasificaciones; pero Dumont, en su ensayo sobre *Las causas de la risa*, intenta ofrecer una, de que juzgamos oportuno trasladar aquí breve resumen.

Dos puntos de vista, viene a decir, pueden tomarse para clasificar lo cómico. Ante todo, cabe dividirlo desde un punto de vista subjetivo, ora formal (afirmativo o negativo), ora material (según la diversa naturaleza de la relación que del objeto predica el entendimiento: existencia, cualidad, tiempo, espacio). Partiendo, por el contrario, de un punto de vista puramente objetivo, lo cómico se clasifica por sus causas en tres especies, según que proviene de las circunstancias exteriores, o de la imperfección de nuestras facultades, o por último, de nuestra voluntad. Los *quid pro quo*, los despropósitos, los engaños forman la primera clase; los errores que nacen de ignorancia, de necedad, candidez excesiva, etc., entran en la segunda; y la broma, el chiste, el humor, la ironía, el sarcasmo, la sátira y otras manifestaciones análogas, son las principales especies de la tercera.

No es difícil conocer que esta división peca, y gravemente quizá, contra exigencias capitales, no ya de la Estética, sino hasta de la Metafísica: sirva de ejemplo la consideración de las categorías como puros predicados del entendimiento. Pero, a nuestro entender, introduce algún orden en cosas que escritores de grandísima importancia han solido tratar con sumo descuido y extraordinaria confusión. Es el único motivo porque le damos aquí preferencia.

Entre todas las formas cómicas que produce *vo-*

luntariamente el espíritu, como libre creación de al fantasía, ninguna quizá ha sido objeto de más singular estudio que la conocida modernamente con el nombre de *humor.* Desde Hegel, que en su *Estética* lo declara última evolución del espíritu romántico y señal infalible de la ruina de su ideal moribundo, a Richter y Schopenhauer, que lo levantan a manifestación fundamental de lo bello en la vida moderna, y hasta a Vischer mismo, que, a pesar de sus principios hegelianos, le reconoce tan capital significación y traza de sus diversos géneros tan detallado cuadro, ¡cuán inmensa distancia! Pero es innegable que aquella situación y expresión peculiar del espíritu, donde lo cómico y lo trágico luchan en extraño contraste, y que es la que denota la voz *humor*, no puede menos de ser considerada cómo eminentemente estética, después que el genio de un Shakespeare y un Cervantes, de un Byron y un Sterne, de un Leopardi y de un Richter, de un Bulwer, un Toepffer, un Heine, la han consagrado con sus obras, recorriendo todos sus matices, desde la tierna melancolía al amargo sarcasmo, desde la ironía punzante a la benévola sonrisa.

Este contraste, que constituye la naturaleza intrínseca del humor, y que crece tanto más cuanto más aumentan en vigor los elementos antagónicos que enlaza, ha movido a Krause a elevar esta forma, de puro género cómico, a manifestación sintética de lo cómico y lo trágico. Sea de ello lo que quiera,

siempre queda fuera de duda la importancia de una fuerza estética que, según el dicho de un crítico, «hace brotar del negro carbón la llama radiante», conmoviendo las más íntimas y delicadas fibras de nuestra alma, con el enérgico choque de dos contrarias corrientes.

1872.

DEL GÉNERO DE POESÍA MÁS PROPIO DE NUESTRO SIGLO

Condiciones de las épocas poéticas.—La ciencia; la contemplación estética; el arte bello.—Carácter de la edad presente.—Sus condiciones para la producción estética.—Imposibilidad actual de un gran desarrollo épico ni dramático.—Perpetuidad del arte.

Universalidad de la poesía.—Condiciones sociales de la épica y la dramática.—La lírica, como poesía de las épocas de transición.—Definición de este género.—Su asunto.—Su valor objetivo.—Su armonía con nuestra época.—Ejemplos en su literatura.—Cuestión acerca de la superioridad de los otros dos géneros fundamentales.

I

Hay edades en la historia del espíritu humano en que la realidad se ofrece a su vista íntegramente y de una vez, como un todo ordenado y enlazado en la plenitud de sus relaciones. Épocas en las cuales, por una parte, la reflexión, que deshace y examina esa sencillez maravillosa, o no ha tomado aún grande incremento, o se ha levantado ya por cima de sus indagaciones parciales a contemplar la solidaria cohesión de cada término con los demás, a confesar e igualar su derecho y a reconstituir aquella unidad perdida, recogiendo y anudando sus elementos dispersos. Épocas donde, por otra parte y consiguien-

temente, la vida y la civilización general, o están pobres todavía de desarrollo, y envueltas en el tosco embrión de las formas primitivas, o se muestran, después de los rudos afanes en que han ido lenta y gradualmente desenvolviéndose, con una riqueza armoniosa de determinación y proporciones.

Ahora bien; si se tiene presente que la poesía, como todo bello arte, tiene por fin trasladar al seno de la realidad exterior la contemplación ideal de esa misma realidad en la fantasía, se comprenderá que esas edades, donde son tan llanas y fáciles tales intuiciones, son también las propias para la aparición de una gran literatura, las que llaman e interesan más universalmente a su cultivo, las edades, en fin, que decimos poéticas por excelencia.

En efecto, mostrar cómo en medio de esta anarquía abrumadora, de esta variedad inagotable y eterna de la vida, se sostiene idéntico el principio sustancial en que se funda, y cómo toda ella se ordena y explica en el sistema orgánico de una causalidad incesante, en el cual no hallamos cosa alguna que sea puro accidente sin razón ni verdad: tal es el objeto de la ciencia. Abarcar inmediatamente en la contemplación de la fantasía ese mismo sistema, de suerte que en él nada parezca inútil y todo cuanto vemos en el objeto se enlace y condicione con mútua solidaridad, constituye lo que solemos llamar sentido poético de la vida, la intuición estética. Hacerlo, por último, efectivo bajo igual carácter de co-

munidad interior de cada parte con todas, según se nos revela en nuestras intuiciones, proyectar objetivamente lo que de este modo percibimos, es la misión del bello arte. Y si quisiésemos precisar aún más la diferente relación que con las cosas guarda cada una de esas tres actividades, diríamos que, al través de la aparente confusión del mundo, la ciencia reconoce y determina esencialmente su racional unidad: la fantasía, por su virtud sintética, que efectúa como una segunda creación, la ve formalmente expresada, sin explicarse su naturaleza ni darse cuenta de sus fundamentos: el arte reproduce universal y exteriormente esta visión subjetiva, que antes no era sino un hecho íntimo e individual, y que ahora, trayendo a la realidad misma una perspectiva de su imagen, abre a todo espíritu las puertas de aquellos misteriosos goces.

Y si tal es la misión del arte, si para encarnarse en esos nombres que representan una civilización entera, necesita la infancia o el apogeo de un período histórico, una sociedad que se inicia o una sociedad que se completa y perfecciona; esto es, siempre una unidad que permita a la fantasía abrazar el todo de aquel momento en su carácter y expresión visibles, ¿cuál puede ser el contingente que nuestro siglo lleva al desenvolvimiento general de la poesía?

Que la edad en que nos hallamos es una edad de crisis, y no de una crisis cualquiera, limitada a ésta o aquélla particular sociedad en el globo, a éste o

aquél elemento de la vida humana, sino universal y comprensiva de todos, harto lo presiente el espíritu contemporáneo para que tengamos precisión de decirlo: lo dicen, por nosotros, su presunción sin igual en la historia y sus lamentos, no menos vanos e importunos. Numerosa batalla libran en nuestros tiempos, no el pasado y el porvenir inmediatos, que esto acontece en cada siglo, en cada año, en cada instante, y no es privativo de ningún período, sino todo lo venidero, por un lado, y toda la vida realizada de la humanidad, por otro, encerrada como en cifra y compendio en esa última hora que, si para el hombre indiferente y desapercibido para lo que le rodea puede sonar tan sólo como una hora más, en cada espíritu atento despierta un eco desconocido y hiere una cuerda, muda y dormida hasta entonces. Humanamente hablando, la religión, la filosofía, el arte bello como la industria, la moral, el derecho, la familia, las razas y naciones, todas las instituciones y fines que nos rodean parece que se desploman y que, llamadas a solemne juicio, esperan de él nueva vida o el fallo inapelable de su muerte. Y es que, si en toda crisis el espíritu lucha y vacila entre un pasado que ya no le basta y un porvenir que misteriosamente lo empuja, pero cuyo secreto desconoce todavía, cuando esa lucha alcanza el valor de la que hoy nos consume, no hallamos consuelo, al buscar en vano un firme muro que no amenace ruina y a cuyo abrigo amparar nuestra flaqueza.

¿Cómo, pues, en medio de esta discordancia de cosas y de ideas, de sentimientos y de aspiraciones, ha de poder la fantasía hallar a primera vista la unidad y concierto que necesita para producir los grandes monumentos del arte? No; nuestro siglo, siglo de transición, cuya individualidad parece no sostenerse en sí propia, sino en la composición de los que le preceden con los que han de seguirle, dista harto de ser un siglo esencialmente poético. Su unidad—que la tiene—no se ofrece inmediatamente a la contemplación sensible, y requiere para ser conocida la perseverancia de la meditación y los esfuerzos del entendimiento. Época intermedia, de oposición y contrariedad, aparece, en su forma, herida de contradicción, envuelta en un caos donde nada dice bien con nada y la vista del todo se hace imposible por el exterior desconcierto de las partes. Nadie espere de ella una sola de esas obras artísticas en que el poeta, uniéndose a la realidad, abierta a su serena mirada, concentra largo tiempo su inspiración sobre un asunto que constituye la vocación ideal de su vida. Ese sentido plástico, que engendra la epopeya y el drama objetivo, es enteramente extraño a la literatura de nuestros días. La voz de esta edad no puede modularse en un solo acento; o, por mejor decir, nuestra edad tiene muchas voces discordes entre sí, y de donde parece imposible que resulte el acorde fundamental que haya de caracterizarla en la historia; yerra grandemente quien ima-

gina hallar ese acorde en un solo poeta predilecto, Gœthe o Leopardi, Byron o Manzoni, Schiller o Espronceda. Todos, sin duda, son hombres de su siglo, y la historia habla en todos, pero, toda entera, no habla en ninguno, como habló en Homero y en Dante.

Disuelta la intuición de la unidad del objeto, piérdese la armoniosa concordia entre la realidad y la fantasía; vélase aquélla de impenetrable misterio, que deja apenas entrever a la anhelante inquietud del espíritu episodios truncados, páginas interrumpidas, fragmentos heterogéneos, que parecen aguardar a que los interprete y coordine la nueva síntesis que presagia el porvenir. Por esto, abierta la poesía contemporánea a todas las influencias, presentes como pasadas, íntimas como exteriores, altas y nobles como pequeñas y triviales, y obedeciendo a ellas con versátil docilidad, espejo que reproduce alternativamente las más encontradas impresiones con la misma rapidez con que pasan y se olvidan; apasionada de todas las ideas y entonando en su honor himnos de triunfo, que convertirá mañana en su oprobio; movida, más de la ocasión y del accidente que de la voz siempre igual de su propia naturaleza, en vano aspira al laurel épico y dramático, que necesita para brotar más serenos tiempos y más anchos horizonte de los que puede alcanzar su conturbada vista.

¡Qué mucho, si esta viva contrariedad que rei-

na a nuestro alrededor, como dentro de nosotros, y que opone al hombre, ya con el mundo externo, ya con los demás, ya consigo mismo y con cada uno de sus diferentes momentos y expresiones, al trascender al arte, engendra en él hondo desaliento y afanosa duda, y hace que, mirando en este desorden el signo infalible de la agonía del objeto poético que, cede apresurado el paso a la prosa, a la reflexión, a la ciencia, prorrumpa en dolorosos vaticinios y trace del porvenir de la poesía el pavoroso cuadro, que, resumiendo el sentir común de nuestro edad, bosquejó la pluma terrible de Hegel!

Mas si los dos términos primarios del arte—la realidad sensible y su concepción ideal en la fantasía—se dan ambos como permanentes e indisolubles; y si este sentido poético, que nos mueve a detenernos complacidos a cada instante para contemplar la hermosura de la vida, lejos de morir en nosotros, nace y renace sin cesar con igual espontaneidad y viveza a la primera impresión que nos hiere, sin agotarse con la distracción de las necesidades prácticas, ni con el trascurso de los años, ni con la inconstancia de la mudable fortuna; y si lo hallamos como una fuerza vivificadora del espíritu, que, ennobleciendo nuestras alegrías, purificando nuestros dolores y mezclándose a todos los sucesos que nos tocan e interesan, lo sostiene en medio del accidente y nos hace amarlo e intimar con él, ¿qué crédito he-

mos de dar a esos funestos presagios, contra los cuales protestan de consuno el sentimiento, la razón y la historia?

II

Es, pues, el arte vocación perenne y esencial de la humana naturaleza; y no es más fácil encontrar un pueblo extraño a él, que una sociedad sin religión o sin gobierno. Esto sentado, ¿cuál, entre todas sus diversas formas, puede competir en universalidad con la poesía?

La arquitectura exige, para salir de los toscos ensayos con que satisface las necesidades más inmediatas de la vida y alcanzar un valor independiente, sustantivo y realmente artístico, el amparo de civilizaciones adelantadas; la escultura y la pintura, una larga preparación que habitúe el espíritu al dominio de los materiales que ha de emplear en sus obras; la música, que usa ya de un modo de expresión común y familiar a todo hombre, el sonido, es el arte que más difícil y lentamente consigue desligarse de la servidumbre a que la sujetan las demás y adquirir una importancia peculiar y exclusiva; sólo la poesía, que halla a su alcance sin preparación alguna técnica el medio universal por excelencia—la palabra—tiene, desde luego, una existencia libre, como que no depende sino de sí misma; y, mudando

al compás de la cultura social, nace con el hombre y resiste y vence a todas las desigualdades de los tiempos.

En razón de esta universalidad y perpetuidad que ofrece sobre las demás artes, no hay edad, ni grado, ni vicisitud en la historia que, por más apartada de éstas que permanezca, no busque en la poesía su representación característica y propia: y he aquí entonces cómo la época presente, con no ser favorable a las grandes manifestaciones literarias que reflejan en su plenitud una civilización, tiene por ley inevitable su género particular de poesía. Cuál sea éste, nos lo dicen la razón y la experiencia diaria.

Una constitución social sensiblemente definida, de suerte que pueda ser inmediatamente vista en su unidad total, es—según hemos indicado—la primera condición histórica que requiere la aparición de las obras poéticas que podríamos denominar *mayores;* y esta claridad y trasparencia, sólo la logran los pueblos al germinar y al florecer su vida: que es cuando se dejan contemplar en la unión y concierto de sus fuerzas. El primero de estos períodos engendra la poesía épica; el segundo tiene su expresión ideal en la dramática. Ninguno, pues, de estos dos géneros corresponde a épocas de transición y de crisis: y si para el poema épico, en sus diferentes variedades, falta en ellas aquel modo sereno de sentir el objeto en la raíz fundamental de su vida

propia, sin apartar de él los ojos y prescindiendo de los movimientos interiores del poeta, el drama, épica viviente y último término de una literatura, no puede mostrarse en su nativa libertad y pureza, hasta que, desenvuelta proporcionadamente la infinita multiplicidad de elementos y partes que encierra la sociedad humana y cuyas complicaciones turbaron, al parecer, la calma primera, vuelva a enseñorearse la perdida unidad, repuesto ya también el espíritu en el dominio y régimen de las potencias.

Pero queda otra clase de poesía. Apartada la imaginación del mundo que halla a su alcance, y en el cual no ve sino accidentes, luchas y discordancias, se siente incapaz de una contemplación objetiva de las cosas, no menos imposible por su propia turbación que por la volubie instabilidad de aquéllas, y se reconcentra en sí mismo, donde la unidad de la conciencia se le figura como única, entre tanta variedad desordenada. Una secreta voz parece advertirle a cada contrariedad que sufre: «en ti residen la hermosura, la libertad y la vida; fuera de ti, no hay más que deformidad, esclavitud y muerte.» ¿A qué, pues, acudir a lo exterior, buscando en a norte y luz para sus inspiraciones, si él posee un tesoro inagotable de armonías? Tal es la pregunta que en épocas como la nuestra se dirige el espíritu; y a esa pregunta, que levanta un eco inefable en lo más íntimo de su ser, responde la poesía lírica.

Con efecto, en ella el poeta intenta desprenderse

de la realidad externa, que sólo como ocasión y estímulo para las expansiones de su sentimiento, en que se borra y desparece, puede valer a sus ojos; saca de su vida interior el fuego que enciende su apasionada fantasía, y la convierte en el perpetuo asunto que ha de individualizar en sus cantos. Cuando todo vacila en torno suyo, y el exuberante contraste de los pormenores lo abruma y lo sofoca; cuando no halla satisfacción ni reposo en los vagos recuerdos de lo pasado, ni en la dolorosa inquietud de lo presente; cuando, suspenso el ánimo en medio del fragoroso conflicto de ideas, de intereses y de afectos contrarios, no distingue en todo su horizonte visible un solo punto de luz ni un solo acuerdo entre él y lo demás, vuelve sobre sí propio e imagina que hallará en un místico recogimiento la paz y la armonía que la vida común le niega.

La poesía exige, como todo arte, un asunto, algo real, de cuya unión con la fantasía del artista nazca la concepción que ha de trasladar en sus obras; no hay poesía sin objeto. Ahora bien: si esta unión aparece imposible para el espíritu en la esfera exterior social, que permanece muda y cerrada a sus ardientes solicitaciones, necesita buscar su objeto—si no ha de enmudecer él también—en otra distinta esfera. Y he aquí cómo, en la lírica, el poeta es a la vez sujeto y objeto de sus creaciones, materia y forma, efecto y causa: la imaginación halla al fin su su complemento, y se complace en la conciencia de

su libre imperio sobre un mundo inviolable para todos y que solamente a ella pertenece.

Por esto, la poesía lírica comienza, al parecer, por una negación: la negación de la objetividad. Pero, en rigor, esta negación, cuyo verdadero sentido veremos, es, cuando más, un antecedente que la prepara; su principio y fundamento positivo es enteramente diverso. Si así no fuese, ¿podría expresar sentimientos que, como la piedad, la humanidad, el amor, el heroísmo y tantos otros, salvan el límite de lo puramente individual y son de todo punto inconcebibles sin el supuesto de esa objetividad, que en apariencia destruye? ¿Ni dónde está la abstracta y quimérica subjetividad exclusiva de esos movimientos del sujeto si, para trasformarse en representaciones artísticas, necesitan indefectiblemente alcanzar un sentido universal humano, en el cual se unan y comunican todos aquellos a quienes pretenden infundir su energía?

Lo que el poeta lírico niega a esa realidad, no es su existencia, sino su valor absoluto frente a frente de sus ideas e imaginaciones. Para él, estas son su verdadero objeto *inmediato,* su punto de partida; y su representación, como términos y modos de su historia interna, es lo que constituye su asunto. A su lado, el mundo objetivo no desaparece; se subordina y muda de aspecto. Si antes el poeta lo consideró en su propia substancialidad y como independientemente de su contemplación épica y de los sen-

timientos que le inspira; si más tarde ha de reintegrarlo en su cabal derecho al reconciliarse con él, mediante los círculos en que su unidad se subdivide, sin perderse, y que sirven de tema a las formas dramáticas, el poeta lírico, en vez de expresarlo tal como es en sí y como se trasfigura en la imaginación que concuerda con él, sólo lo trata como motivo de sus impresiones personales, prisma interpuesto ante sus ojos, que no deja llegar hasta ellos la luz de la realidad, sin romperla en mil distintos colores.

¿Qué poesía, pues, más adecuada a la índole de la edad presente? ¿Qué mejor señal pudiera dar de su naturaleza? Si en ella no se muestra inmediatamente la unidad, sino la multiplicidad y la oposición, a este carácter corresponde la lírica, cuya ley es la variedad del objeto; si cada cual siente levantarse en las profundidades de su ser la continua protesta de su ideal exclusivo contra sus contemporáneos, y pone su anhelo en no confundirse con los demás, en desconocer toda supremacía, en romper todo yugo exterior y en no obedecer sino a sus inspiraciones personales, la lírica tiene cantos para los ideales más contrapuestos, magníficas armonías para las imaginaciones más extraviadas, y sabe expresar en el lenguaje celestial del arte la infinita melancolía de lo pasado, los dorados ensueños de lo porvenir y la voluble diversidad de sentimientos con que recibimos la accidentada complicación de lo presente. Y

es que, por ley de necesidad, tan pronto como la aparición de nuevos factores en el tiempo descompone la unidad de la anterior forma histórica, impotente ya para contenerlos, la poesía lírica, circunscrita hasta entonces a una esfera de exigua importancia, o subordinada e incluída en la épica, crece y se desborda de aquel estrecho cauce, invádelo todo y consagra con sus espléndidas bellezas la inmensa muchedumbre de perspectivas de la realidad, que a la sazón se disputan el espíritu social de su tiempo. Hasta que llegue la nueva unidad por que suspira, ella reina sobre sus rivales, e impide que se pierdan en el olvido los grandes movimientos de la crisis a que deberá aquélla, en parte, su existencia.

No debe, sin embargo, entenderse lo que llevamos dicho en el sentido de que, cuando la lírica florece, la musa épica y el drama hayan forzosamente de enmudecer por completo. Una y otro, como tendencias fundamentales del arte, viven al par de aquélla: pero con una vida equívoca y endeble, que se revela con harta evidencia en lo ligero de sus producciones, en su inferioridad relativa, y muy principalmente en la servidumbre con que los corrompe la despótica influencia del lirismo. El contraste del teatro griego con el de nuestros días, o el que se ofrece entre la *Divina Comedia* y el *Fausto,* son ejemplos irrecusables de que los ensayos que el siglo actual ha querido consagrar a aque-

llos géneros, son más bien obras líricas, o, a lo sumo, intermedias; sin necesidad de recurrir, para probar nuestro aserto, a las inmortales creaciones de Byron, que sólo tienen de épico o de dramático la intención del autor, y, a veces, ni aun el nombre, o a los malhadados poemas de la *Leyenda de los siglos*. Basta sentir siquiera la índole de la concepción épica o del drama, para conocer que la de tales producciones es totalmente diversa: el *Wallenstein* de Schiller, la tragedia quizá más perfecta de todo el teatro novísimo, no se halla enteramente limpia de pecado, y ha sido, con algunas otras obras de esta clase y como los bellos poemitas de Gœthe, un paréntesis en el siglo XIX: paréntesis que atestigua a la par la libertad individual del espíritu y la ley de los tiempos.

Y es que falta, por lo común, en estas producciones, sentido objetivo para concebir plásticamente una vida, cuya complicación no cabe ya en el sencillo cuadro de la literatura épica, y cuya anarquía no puede aun ordenarse en unidades interiores para formar ciclos dramáticos: las efusiones del corazón y los ensueños de la fantasía, abandonada a sí misma, sustituyen a la verdad intrínseca del plan, relegan a un lugar secundario la acción, y convierten a los personajes en figuras de movimiento sin personalidad propia, que el autor maneja a su arbitrio para producir situaciones líricas o para demostrar empíricamente una tesis.

Por esto, si bajo el aspecto de la pureza de las líneas, de la belleza de los pormenores o de la habilidad en la ejecución técnica, una oda de Píndaro, de Fray Luis de León o de Manzoni puede alcanzar el valor estético de la *Ilíada*, del *Edipo rey* o de *La Estrella de Sevilla*, en lo que toca a la grandeza de la concepción, a la esfera que comprende y al modo cómo, desde el principio de la obra, cada uno de sus varios elementos va desplegando gradualmente su individualidad característica, hasta concurrir con todos juntos a la armonía del resultado final, es sin duda alguna (y así lo ha entendido la historia) Homero superior al rival de Corina, Sófocles al autor de *La Noche serena,* Lope al de *La Pentecostés* y *El Cinco de Mayo.* De aquí también que el poeta lírico, reconcentrado en la expresión artística de los sentimientos que encuentra en su alma, apenas nos ilustra indirectamente acerca de la sociedad a que corresponde, y es un guía menos precioso que los de aquellos otros géneros para el estudio de los tiempos pasados. Abrid una epopeya cualquiera, la de Moisés, la de Valmiki, la de Dante: allí está perpetuado el ideal de una raza, en todas sus manifestaciones esenciales: religión, ciencia, artes bellas y útiles, legislación, costumbres, nada falta de cuanto han menester las generaciones siguientes para deducir de este bello ideal la verdad histórica que buscan.

Pero he aquí únicamente en lo que consiste y a

lo que se limita la inferioridad del género lírico, y es en nuestro sentir desacertado atribuirle cualquiera otra causa. Cierto es que nuestro siglo nos ofrece a cada momento muestras de esa inferioridad, permitiendo la producción de obras líricas medianamente sentidas y ejecutadas a ingenios vulgares, para quienes sería de todo punto imposible idear la más insignificante comedia, y que se hacen insoportables y ridículos cuando presumen elevarse a intentarlo en alas del servil aplauso que a nadie suele negar una generación complaciente. Mas esto acontece tan sólo en poesías ligeras, breves y fáciles, que son como relámpagos de una inspiración fugitiva, engendrada por el accidente de las circunstancias. Las bellas creaciones que han levantado la lírica de nuestros días a igual altura, si no mayor, que las primeras del mundo, jamás brotarán de esas imaginaciones comunes que siembran de consonantes los álbums. El espíritu, para objetivar sus impresiones y sus pensamientos en una representación libre que, apartándose de la expresión con que a primera vista aparecen en la vida ordinaria, lo levante purificado y ennoblecido a la serena contemplación de sus sentimientos, sin absorberse en ellos, necesita esa energía de concepción, esa virilidad de fantasía, ese dominio del material que admiramos en aquellas obras incomparables.

Glorias de nuestra edad, hijas inmortales del genio, son la prueba más evidente de que si el género

épico y el drama no son propios de ella, también los momentos de transición, de crisis, de prosaísmo, si se quiere, tienen su poesía, desconocida de tiempos más tranquilos, y rinden su tributo a la imperecedera vocación del arte.

1865

DE LA POESÍA ÉPICA,

Y EN PARTICULAR, DE LA EPOPEYA

Tres modos de concepción poética: épico, lírico, dramático.—Consideración especial del primero.—Su carácter objetivo e impersonal.—Sus principales formas.—La Epopeya.
Condiciones para la aparición de la Epopeya.—Condiciones en la historia interna de la poesía, por lo que hace a la concepción y a la forma.—Condiciones que la Epopeya requiere por parte de la civilización general.—Qué representa en ésta.—Definición y sencillez de su estado social.

I

Tres modos fundamentales tiene el hombre de concebir la realidad de las cosas, de expresar esta concepción, mediante las diversas formas de la literatura poética:

O bien abarca en una ojeada total y comprensiva el mundo que le rodea y en cuyo seno vive, en todos los grados que le permite caracterizar el estado de su cultura, desde la Naturaleza que inmediatamente halla en sus sentidos, hasta ese sistema de ideas y de sentimientos que solemos llamar espíritu general de un siglo; desde las instituciones públicas,

hasta las costumbres familiares; desde los productos del arte y de la industria, hasta las tendencias y aspiraciones que germinan en la sociedad de que forma parte: y ya recompone, por decirlo así, la unidad de todos estos elementos, ya se detiene tan sólo en algunos;

O bien, desorientado en medio de los movimientos contradictorios de un período crítico, cuya concordancia de relaciones no encuentra a primera vista, se reconcentra en sí mismo, y se complace en el espectáculo que la lucha de sus encontrados afectos ofrece al ardor de su imaginación, excitada por la inmensa variedad de elementos en que, ante esa reflexión, se desenvuelve la complicada unidad del espíritu;

O bien, por último, traído a punto de reposo por la ley esencial de su destino, admira con claridad serena, no ya meramente (como en el primer momento) el íntimo concierto que entre sí mantienen las cosas todas con las cuales comunica, ni sólo (como en el segundo) la inagotable riqueza de su propio ser y de los infinitos hechos de su vida interior, sino la compenetración de ambos mundos, el suyo y el que habita; y al comprender el indisoluble lazo que los une y sus recíprocas influencias, conquista toda una esfera de concepciones, distinta de las precedentes, y que en sí las incluye e ilumina con nueva luz más viva y poderosa.

De aquella primera situación nace la poesía *épi-*

ca; la segunda engendra la poesía *lírica,* y la tercera da origen a la poesía *dramática.*

De suerte que en la épica, lo que el poeta canta es el espectáculo de la forma sensible de las cosas, tal como se le representan unitariamente condensadas en el espejo de su fantasía; mientras que en la lírica, toma por asunto sus varias impresiones y sentimientos individuales; y en la dramática, la acción viviente, personal y libre de esos afectos interiores sobre el mundo social, en cuanto, al desarrollarse en relación con él, van produciendo a la vista del espectador, como por su exclusiva virtualidad y eficacia, series ordenadas de hechos, causados, no por una ley general que se revele en ellos inmediatamente, sino por determinadas intenciones reflexivas que desde luego conocemos.

Según todo lo cual, la poesía épica es la que directamente pretende representar las cosas mismas en su propia unidad, ya tome por materia las pompas de la Naturaleza, como en el poema descriptivo; ya las ideas de la razón, como el didáctico; ya un ciclo de acontecimientos, como el histórico (en el más estricto sentido de la palabra): pues la lírica no expone ni da a conocer lo que es en sí el espíritu, sino tan sólo sus particulares estados; y si la dramática ofrece a nuestra vista una acción externa, en lo cual se iguala con ciertas formas épicas, esta acción, en vez de narrada, es activa y presente, debe—como hemos dicho—explicarse toda de por

sí, y abandonando a la esfera subordinada de los medios escénicos cuanto hay en ella que no sea puramente humano, valerse exclusivamente de personajes.

Por este carácter esencial de la épica, que estriba en tener por fin de sus creaciones el elemento objetivo de la vida, es por lo que ha recibido el nombre de poesía *objetiva,* con que se la suele designar.

Y si pudiera abrigarse la menor duda de que tal carácter corresponde a las producciones de este género, bastaría atender, no ya a las condiciones que todas nos ofrecen, a la manera de tratar su asunto y al sentido que las engendra y vivifica, sino a su *impersonalidad,* esto es, a que en ellas, como que se absorbe y borra la persona del autor, cuya desaparición crece con la importancia de la obra hasta llegar (como después veremos) en su forma superior—la Epopeya—a ser, bajo un concepto, absoluta.

En tanto que la poesía lírica no tiene otro fondo que los sentimientos y situaciones individuales del poeta, consiste el de la épica en una representación de opuesta índole, donde, ya la pluralidad de los personajes y de los sucesos, unida a la intervención de otros elementos exteriores, ya la enunciación didáctica de ideas y principios generales, ya la descripción de lugares y objetos del mundo físico, mantienen siempre al asunto como independiente y ex-

traño respecto de aquél, y alejan la posibilidad de una expresión inmediata de sus afectos que, subordinados a las exigencias del plan, apenas hallan ocasión para interrumpirlo con accidentales y fugaces expansiones.

Y si este género se propone como objeto la realidad directa de las cosas, tales como son o aparecen, la diversa naturaleza de estas cosas mismas determina las variedades en que se subdivide.

Así, cuando la poesía épica mira a la belleza de las concepciones del pensamiento humano sobre la esencia, principios y leyes de los seres, individualizándolas en la fantasía, y exteriorizándolas en imágenes vivas y sensibles, engendra el poema *didáctico:*—cuando intenta expresar hechos y estados de esos seres en determinadas circunstancias, las formas precisas con que aparecen en el tiempo, da lugar al poema *histórico:*—cuando considera la realidad totalmente, comprendiendo ambos elementos, lo permanente y lo transitorio, el ser y el suceder, la pura contemplación de las ideas y los infinitos accidentes de la vida, ordenado y entretejido todo con íntima unidad, según lo está en el mundo, elévase la épica a su mayor altura, y nace la *Epopeya* propiamente dicha.

No es ahora de nuestro propósito examinar la legitimidad (por algunos puesta en duda) del primero de estos géneros, legitimidad que para nosotros se razona en la naturaleza del arte; si bien no ha sido,

por lo común, comprendido con toda claridad su carácter verdadero, ni realizado propia y libremente con sus peculiares bellezas. De todos modos, más o menos reconocido, con mayor o menor acierto cultivado, de hecho existe y no podía excusarse en este lugar la indicación del que, en nuestro sentir, le pertenece (1).

Tampoco juzgamos necesario entrar en una explicación detallada de otras divisiones que, desde diferentes puntos de vista, se han hecho o pueden hacerse en la épica. Mas si después de la que hemos señalado, en relación al objeto (y que es la principal sin duda), quisiésemos ampliar las bases de clasificación, tendríamos, por ejemplo, que, según el *autor*, ora un poema épico es anónimo y popular, cuando—como en el *Ramayana* acontece—el poeta es ante todo una raza o un pueblo; ora—como en *El Diablo Mundo*—nace el asunto predominantemente en la imaginación de un solo artista; ora—como en la *Divina Comedia*—la creación de este asunto se debe, casi por iguales partes, a un determinado individuo, a la vez que al espíritu y tradiciones de toda una civilización: según la *forma* y las condiciones históricas de la sociedad a que pertenecen los monumentos de esta clase, los hay primitivos y rudimen-

(1) Seguimos en esto, como en otros muchos puntos, la doctrina de nuestro antiguo maestro el doctor Fernández y González.

tarios, como los *Niebelungen;* depurados y artísticos, como la *Ilíada* y la *Odisea;* eruditos y artificiosos, como el *Arte poética* de Boileau o *Los Jardines* de Delille: según el *modo* fundamental de la concepción, ya se muestran serios, como la *Jerusalem libertada* y *La Araucana;* ya cómicos, como el *Orlando furioso;* ya dramáticos y compuestos, como el *Don Juan* y el *Fausto.* Por último, y prescindiendo de otras categorías —comunes a todos los géneros épicos, o particulares de cada uno,—estos hacen su asunto de la Naturaleza, como *Las Geórgicas;* aquellos, de empresas humanas, como *Los Lusiadas;* otros, de la religión, como *La Mesiada* y *El Paraíso perdido.*

De lo dicho se infiere la diversa muchedumbre de formas que puede revestir la poesía épica, y que no se reducen, por tanto, a la Epopeya, como han creído algunos, sino que comprende el inmenso cuadro que hemos procurado indicar. Todas estas formas, sin duda, consideran al objeto que se proponen crear en el arte, directamente, como verdadera realidad sustantiva de por sí, sin dependencia ni intervención de la voluntad individual del poeta, carácter esencial y común del género literario a que pertenecen; pero el objeto de la poesía didáctica son los principios y eternas razones de las cosas; el de la histórica, su vida y efectos temporales; y el de la Epopeya, el conjunto de la sociedad y aun de la vida toda, que abraza en su representación, con la

mayor plenitud de relaciones que en ella pueden distinguirse, según las épocas.

Es, pues, la Epopeya, superior a las otras manifestaciones épicas, así por su asunto y por su modo de concebirlo, como por la trascendencia universal de su forma. No se limita ya a una esfera particular del mundo que tiene ante sus ojos, sino a todas: y la religión, la ciencia, las artes, el espectáculo de la Naturaleza, las instituciones, las costumbres y cultura general de su tiempo, hallan cabida en el vasto panorama que, cual bella imagen de su estado, se ofrece a sí misma la humanidad en ciertos períodos de su vida. Por esto son las epopeyas, al par que inextinguibles tesoros de bellezas inmortales, precioso arsenal de datos para el historiador, y como la muestra más espontánea y evidente que da de sí y de su genio un pueblo.

II

Ahora bien; si todo género épico, igualmente que toda producción literaria—corresponde a una manera diversa de concebir las cosas, y si cada una de estas concepciones exige el concurso de determinadas circunstancias, ¿qué condiciones especiales requiere la Epopeya para aparecer en una literatura?

Desde luego se advierte que estas condiciones

deben referirse a dos categorías distintas: unas, íntimas, exclusivamente propias del desarrollo artístico y que pueden cifrarse en la pregunta siguiente: ¿qué grado de ideal literario representa dicha forma poética?; otras, que le son comunes con la historia general y que dan lugar a esta cuestión: ¿cuál ha de ser la civilización de la sociedad en que nazca? Las primeras tocan a la historia interna de la poesía; las segundas, a su historia externa o enlazada con la universal.

Por lo que hace a aquéllas, comprendiendo la Epopeya el conjunto de las manifestaciones de su tiempo (ideas, sentimientos, hechos, prácticas, instituciones), y no desordenada e interrumpidamente, sino bajo un plan concertado, en que todas muestren su encadenamiento y recíproca dependencia, tiene como carácter propio la *unidad*. Para concebir esta unidad como forma visible del mundo que lo rodea, necesita el espíritu humano un período de quietud y reposo, en que no lo dividan las vacilaciones y contrariedades de las épocas críticas, rompiendo su interior concierto consigo mismo, primera condición de esa calma serena que ha de resplandecer en su obra. Y esto sólo acontece cuando un determinado ideal histórico obtiene su asentimiento; de suerte que, reconociéndolo y acatándolo como fundamento indiscutible de aquel orden social, sólo contraiga su actividad a desarrollar lo que de él lógicamente se deriva, a aplicar sucesivamente sus

consecuencias a la práctica, realizándolo gradualmente en su vida y sus hechos. De lo cual se desprende que ese ideal ha de estar ya, no sólo constituído, sino elevado a principio y símbolo inconcuso, para cuyo fin se requieren laboriosas preparaciones, dudas y tanteos.

No es, por consiguiente, la Epopeya el primer fruto del espíritu, ni se produce, desde luego, como si dijéramos, sin más que abrir los ojos a la luz del arte. El momento épico antecede a los demás, según por lo que llevamos dicho se advierte; pero no comienza por la Epopeya, sino que en ella se corona y termina. Y, en efecto, si estas obras han de reunir en sí los dos elementos opuestos, ideal e histórico, natural es que hayan de ser precedidas por el desarrollo particular de cada uno de éstos, como también lo confirma la experiencia. Las primeras poesías con que se inicia la vida de un pueblo, o de un período cualquiera literario, son pequeños ensayos épico-didácticos, que, comenzando por proverbios, refranes y máximas, ya tocantes a la observación de la Naturaleza física, ya morales y religiosas, llegan a condensarse más tarde en poemas de análogo sentido; siguen a éstos inscripciones biográficas y anecdóticas, descripciones y cantos de sucesos particulares, que, a su vez, florecen, constituyendo verdaderos poemas históricos. Y entonces es cuando, después de diferentes tentativas, aparece la Epopeya. Así, en Grecia, según todas las probabili-

dades, los poetas gnómicos son anteriores a todos; síguenles los heroicos y rapsodas, y el inmortal Homero, o el gran movimiento literario que lleva su nombre, corona posteriormente el ciclo épico, que luego decae en los continuadores e imitadores de aquel monumento insigne. Del mismo modo, a la *Divina Comedia* precedieron leyendas, poemas y tradiciones sin número; y otro tanto cabe decirse de cuantas Epopeyas propiamente dichas conocemos.

Por otra parte, si de la concepción pasamos a la forma, ¿cómo pudieran presentarse obras de semejante importancia, cuando el espíritu humano, falto de experiencia técnica, sin conocer los secretos maravillosos del arte ni haberse ejercitado en ellos, sin poseer el dominio, ni aun casi el uso, de los materiales que han de servirle para dar cuerpo a su creación, se encuentra esclavizado a la servidumbre del rudo lenguaje de las necesidades ordinarias, que no sabe entender ni transformar? Otro tanto valdría decir que, en la vida común, el niño, cuyo trémulo labio apenas balbucea unas cuantas voces, ignorando todavía el pleno sentido que encierran, es capaz de mostrar en su conversación la propiedad, la exactitud y la libertad del orador elocuente, a quien con dócil obediencia se pliega flexible la palabra.

Pero la Literatura no se desenvuelve únicamente—valga la expresión—dentro de sí misma, sino que camina con todas las otras manifestaciones humanas, regida por la ley superior común de la His-

toria universal. Y, como parte muy principal que es de ella, guarda con esta Historia esenciales relaciones; y las guarda también, por tanto, con los demás elementos sociales, que, interviniendo en su trama, le prestan condiciones y auxilio. Necesita, de consiguiente, en cada una de sus diversas maneras de ser y de realizarse, cierta cooperación de cuanto la rodea, que de este modo viene a ser concausa de su obra, así como ella lo es a su vez en el progreso de las instituciones, de las ideas, de las costumbres, de la civilización total humana.

Ahora bien: ¿qué grado de esta civilización es el propio para la aparición de la Epopeya?

Hemos reconocido la unidad como la índole especial de este género, y no meramente la unidad de asunto o contenido (la cual es de rigor en toda producción literaria de cualquier género que sea), sino unidad que ha de comprender cuantos principios y relaciones capitales se diseñan en la vida, y comprenderlos en la proporción que cada estado histórico permite. Pero si, primeramente, debe la Epopeya recibir en su seno al hombre todo, tal como éste se representa individualmente a sí propio en las diversas épocas, cuando esta unidad interior se considera ya, no en sí misma, sino en referencia con el medio particular donde aparece, se nos muestra como unidad *de correspondencia* entre ambos términos: la concepción del espíritu y la civilización en que nace. La fe que ese espíritu condensa y necesita en la

Epopeya, ha de responder necesariamente a lo que aquella sociedad cree; su ciencia, al saber de su edad; los monumentos que describe, a los que tiene ante sus ojos; el paisaje, a la Naturaleza con la cual vive; los artefactos, a los que ha visto utilizar en la industria; las instituciones, a las que alcanza o pretende su tiempo; las costumbres, a las que conoce y practica. Y esto, aun en aquellos momentos en que parece contrariarlo; porque si entonces el poeta habla en nombre de su ideal, este ideal ha germinado con el de su siglo, y halla un eco en todos sus contemporáneos.

Por eso la Epopeya es, al mismo tiempo que obra universal humana, la expresión literaria más comprensiva y característica de la índole de un pueblo o de una edad, y como el vaso precioso donde se guardan con sagrado respeto sus memorias inmortales. Ya tenga por autor a un determinado individuo, ya a todo un período histórico, la sociedad es siempre su verdadero poeta, que absorbe la personalidad del artista para ostentar en todo su espiendor la suya propia. Cada monumento de este género es una historia viva que, a despecho del tiempo, perpetúa esta personalidad social, representada en su primer momento estético.

Fácil por demás, en nuestra opinión, debe ser ahora responder a la pregunta: ¿qué estado de civilización requiere la Epopeya? Porque si hemos hallado que debe, no limitarse a un asunto particular

cualquiera, sino abrazar la unidad entera de la vida en sus líneas principales, y que esa vida no puede ser otra, en lo esencial, que la contemporánea y conocida del poeta, concebida de un modo superior a como los demás la conciben; esto es, en un plan armonioso, penetrado de su inspiración divina, y realizado con libre genialidad en el arte, dos condiciones son absolutamente indispensables.

Es la primera, que el estado social, en cuyo seno la obra se produce, sea tan claro y definido (si así vale decirse), que no turbe la serenidad de la fantasía, ofreciéndole doquiera encontradas disonancias y reñidas contradicciones, división, lucha y desconcierto: todo lo cual hace imposible la concepción épica. En momentos tales de confusión y anarquía, rómpese la unidad y se dispersa en mil partes; perece para la contemplación inmediata sensible, subsistiendo sólo para la razón y el entendimiento; y si pugnamos laboriosamente por fijarla en nuestra imaginación, o bien la estrechamos y mutilamos, dejando fuera de la imagen un mundo infinito que escapa a nuestra errante mirada, o bien seguimos la corriente natural de las cosas, y, cediendo a las particulares solicitaciones con que nos estimulan, entramos en la esfera propia de la poesía lírica.

Exige, pues, la épica en general, como condición esencial histórica, una civilización en que el objeto que toma por asunto de sus distintas creaciones aparezca enlazado interiormente como un verdadero

todo, como un organismo. Poesía de unidad, la unidad debe reinar en cuanto a ella toca y se refiere. Pero si basta al poema ideal que este organismo se muestre en las convicciones—ya religiosas, ya científicas, morales y demás—de su época, y al histórico una constitución social que, manteniendo a cada término de la actividad humana en un círculo determinado, permita seguir fácilmente la trabazón de los hechos y sus causas, sin verla a cada paso interrumpida por el accidente, siendo el asunto de la Epopeya la sociedad y la realidad toda, requiere, a más de la unidad de ideas y la unidad de costumbres, la de su mutuo intrínseco encadenamiento: la unidad del fondo con la forma, del pensamiento con los hechos sensibles, de los principios con las instituciones; de suerte que todos estos elementos concuerden y se correspondan entre sí, concurriendo a mostrar el orden entero de la vida.

De estas consideraciones se deduce la segunda condición necesaria para que se manifieste esta clase de obras: la sencillez de la civilización, o lo que es igual: que ésta, cerrada aún en limitados horizontes, se halle regida por la acción suprema de una fuerza preponderante, de la cual reciba todo su carácter y sentido. Por el contrario, una sociedad compleja y desenvuelta en muy varias y aun opuestas direcciones, y gobernada asimismo por los diversos principios que ha logrado hacer triunfar cada esfera particular de relaciones, repugna a la índole de la

Epopeya, que no puede abrazarla en su representación, y sólo encuentra su expresión literaria adecuada y propia en la lírica—si esos intereses luchan todavía unos contra otros—, o en la dramática—, si conciertan ya con libre y fecunda armonía.

No es, pues, en la tosca y primitiva infancia de los pueblos, sembrada de perturbaciones sin número, entre las cuales se preparan a la vida, donde la Epopeya aparece, sino en aquel punto en que, fijadas las condiciones generales de su existencia, realizan sosegadamente el fin exclusivo hacia el que, durante su primera edad, convierten sus esfuerzos. En el desarrollo de los géneros épicos, la poesía didáctica establece los principios; la histórica invoca los precedentes, y la Epopeya, enlazando ambos términos, y objetivando, por decirlo así, la conciencia y la tradición nacionales, revela con viva claridad que aquéllos han dado el fruto que prometían.

1864.

LA MÚSICA

Y SUS MEDIOS DE EXPRESIÓN ESTÉTICA (1)

Idea y carácter de la Música.—Medios de expresión estética que posee el sonido.—Oposición del sonido y el silencio.—Timbre.—Fuerza.—Número de voces.—Altura.

I

Es la Música el bello arte que expresa la belleza interior de la vida del ánimo en el mundo de los sonidos. Y pues que el sonido es esencial manifestación de la vida toda del sentimiento, así de la del cuerpo como de la del espíritu, pudiendo esta vida ser informada poéticamente mediante la libertad del espíritu y por ministerio de la fantasía en la bella vitalidad de los tonos; y pues la vida del ánimo humano se corresponde y concuerda con la de la Naturaleza, asemejándose por esto, en sus límites, a la divina, debe considerarse a la Música, en cuanto com-

(1) Traducido del alemán de la *Teoría de la Música* (*Theorie der Musik*), de Krause, parte I, cap. 6.°.

prende la expresión de la vida entera de todos los seres, como un arte verdaderamente humano-divino.

Con razón se ha notado que el poema musical, como tal, posee, por respecto al pensamiento y conocimiento, una indeterminación infinitamente determinable, toda vez que no reviste sino la forma individual-general del sentimiento. De aquí su extraordinaria capacidad (y aun necesidad, en parte) para unirse con la poesía del lenguaje, definiendo así su expresión, merced a lo característico de la palabra.

Si consideramos ahora el medio de que se sirve la Música como arte bello y sublime, hallamos que es el sonido, *pura* y *exclusivamente como tal,* en toda la interior variedad que en él cabe. Esta variedad se distingue en las siguientes diferencias fundamentales.

II

Primeramente, se nos ofrece la oposición entre el *sonido* y el *silencio*, según la cual toda obra de arte musical consta de tonos y pausas, en ordenada y varia sucesión en la forma del tiempo. En esto aparece la Música como propiamente incomparable con la vida del sentimiento y del ánimo, la cual (como constante y continua que es en su serie) no tiene pausa ni interrupción alguna; mientras que, en la Música,

sonido y silencio deben alternar proporcionadamente, porque el sonido es una manifestación, tanto del cuerpo sonoro como de la vida de los seres orgánicos, que sólo alternativamente puede producirse. Y así se encarna la vida del ánimo en la Música dentro de los esenciales límites que caracterizan el movimiento vibratorio y sonoro; límites que, por igual razón, tienen también lugar ya en el lenguaje hablado, que asimismo necesita pausas en el tiempo, y en el figurado o geométrico (como el chino), donde no menos se exigen intervalos entre signo y signo.

III

La segunda determinación fundamental del sonido consiste en su *modo* o *cualidad*, esto es, en el carácter peculiar de cada voz *(timbre)*. En este respecto, existe una variedad inagotable tocante a las materias naturales sonoras. Cada cuerpo material tiene su propia voz; así distinguimos los instrumentos de viento de los de cuerda en la clase del sonido, y a entrambos de la voz humana. Y aun en los instrumentos de viento, distinguimos el timbre, según las diferentes sustancias, mediante que vibra el aire; los instrumentos de metal suenan de otro modo que los de madera, y en los de cuerda se halla de nuevo la oposición de cuerdas animales (por ejemplo, de

tripa) y cuerdas metálicas, con otras ulteriores diferencias.

En suma: todos los cuerpos de la Naturaleza tienen una determinada voz en intensión, tanto propia e interior, como exterior y artificial. Pero, sobre todo, es importante las distinción del timbre en la voz humana, según las oposiciones fundamentales del sexo y la edad (bajo, tenor, contralto y soprano).

La diferencia de los sonidos por el timbre, tiene analogía con la de la luz y el color, y la combinación de diferentes timbres en la Música corresponde a la del colorido en la pintura; así como el grado de luz inherente al color es semejante a la energía (determinada, como luego se dirá, en *fuerte* y *piano)* inherente a las diversas clases de sonido (por ejemplo, flauta, violín, fagot, etc.).

«Por esto también la fantasía de Mozart, verbigracia, arreglada por Seyfried para orquesta, es semejante a un grabado iluminado. En general, la música de piano se refiere a la de orquesta como el dibujo a la pintura. La música de piano de Haydn y Mozart, y de otros muchos autores, es una imitación, una silueta, un croquis de la orquesta, como en simple claro-oscuro» (1).

(1) Todo este párrafo es del editor del libro (Víctor Strauss), no de Krause. Su afirmación, exacta en el fondo, y que (si mal no recuerdo) ya había hecho Rousseau, no lo parece tanto aplicada a la música de piano de los dos autores que cita, la cual es

IV

La tercera oposición del sonido es la de la *fuerza* y la *debilidad*, respecto de lo cual debe notarse, primeramente, la mera diferencia de *grado (piano* y *forte),* la cual es, ora permanentemente propia de cada voz, ora mudable; por ejemplo, todas las voces del órgano, cada una de por sí, posee un grado de fuerza fijo e invariablemente determinado; de aquí que cada una de ellas, aisladamente considerada, tiene en sí algo de muerto, inexpresivo e incoloro, porque le falta la expresión de la fuerza y debilidad alternadas de la actividad del ánimo. El *forte* y *piano* de cada voz pueden ser también variables, por ejemplo, en el timbal, según el golpe es más o menos enérgico, y en los más de los intrumentos de viento, según la intensidad del soplo o la percusión. La voz más delicada y omnilateralmente determinable en este respecto, es la del hombre, que no puede ser igualada, en tal concepto, por ninguna voz de la Naturaleza, ni de instrumento alguno artificial; precisamente por esto es la que más fielmente expresa la

sabido se distingue por una adaptación extremada a aquel instrumento, que no siempre se observa en otros grandes compositores, v. gr., en Beethoven.—(N. del T.)

constante y continua ondulación de la vida afectiva. Tal es aquella determinación de la fuerza y la debilidad que se refiere a la cantidad puramente.

Otra interior determinación de este mismo elemento, que es a la vez cualitativa, a saber, la indicación del esfuerzo o energía del sonido, o la intimidad de la voz, se anuncia especialmente en el distinto grado del *sforzato,* en la repentina vehemencia de la fuerza, en el *tenuto*, en el diverso modo de llevar y *arrastrar* la voz *(portamento);* después, en la expresión del *dolce* y en la opuesta de lo acerbo y triste, en cuanto se revela por la manera y género de fuerza y debilidad del sonido. También en esto se distingue, sobre todas, la voz humana, enteramente incomparable a cualquiera otra, aunque son las más cercanas a ella las de los instrumentos de cuerda y arco, así como los metálicos de percusión y los de campana, los cuales se hacen vibrar delicadamente, bien con los dedos, bien con otras varillas, o aun con arcos, ora por medio de un teclado, ora sin él.

V

La cuarta diferencia del sonido se determina según *el número de las voces.* Cada cuerpo sonoro tiene una sola voz, y de cada vez puede únicamente producir un sonido; así, por ejemplo, una cuerda no

da más que un tono simple, el cual, ciertamente, puede cambiar por la longitud y tensión de aquélla; pero en un tiempo dado, nunca es más que uno. Aun cada hombre, *corporalmente* considerado, sólo tiene una voz, en la cual los diferentes sonidos pueden únicamente darse en sucesión temporal *(melódicamente)*. Pero, en *cuanto espíritu*, tiene cada ser racional en su fantasía tantas voces, precisamente, cuantas puede oír y sentir; circunstancia, sobre toda ponderación, importante para la Música. Así, en la originaria poesía interior del ánimo, la Música de todo espíritu es *polífona,* consta de muchas voces, y de este modo el músico representa, interiormente, la vida estética mediante dos, tres, cuatro y muchas voces diferentes, sin lo cual no podría componer sino música de una voz, y siempre de la misma voz. Interesa, además, esto para reconocer cuán natural y conforme a la esencia del pensamiento y del sentimiento es acompañar a una voz cantante con otras varias, y aun expresar un determinado sentimiento y estado de ánimo de un solo hombre por medio de dos, tres y más voces, como acontece, por ejemplo, en el género lírico del llamado *madrigal* (1), donde varias voces manifiestan el estado de un espíritu, como si constituyese una sola voz con varios órganos.

(1) Pieza para voces solas, que estuvo en uso en los siglos XVI y XVII.—(N. del T.)

Pero, de esta pluralidad imaginaria, puramente interior y espiritual, debe distinguirse la de muchos individuos en el canto propiamente polífono, como, por ejemplo, en el drama musical, donde diversas personas, llevadas por una sola armonía, pueden expresar, cantando al mismo tiempo, las más diferentes situaciones.

La pluralidad de voces se distingue, además, según que es puramente numérica, cuantitativa, aritmética (cuando muchas voces prosiguen la misma melodía), o cualitativa (diferente en el modo y género), que es, ciertamente, la más esencial, y que tiene lugar cuando diversas voces prosiguen al mismo tiempo diversos cantos o melodías. Esta multiplicidad puede también llamarse *armónica,* porque enlaza en una misma armonía a las distintas voces y es exclusivamente peculiar a la Música, hallando cabida, en la poesía literaria, sólo en el coro de la tragedia; pero nunca de tal modo (como desde luego se comprende) que dos, tres o más personas, hablen a la vez diferentes cosas.

VI

Consiste la quinta oposición, que en el sonido se presenta, en su diversa altura (distinción entre lo *agudo* y lo *grave).* En orden al tiempo, esta diversidad es de dos modos: o sucesiva (alternativa *me-*

lódica de sonidos agudos y graves), o simultánea, la cual supone variedad de voces, y se llama, en la tecnología actual, *armonía*. Por lo que hace a la primera, la sucesión alternativa de sonidos graves y agudos es, a su vez, también de dos modos: según que tiene lugar discontinuamente y por saltos, procediendo por distancias precisas de sonido a sonido *(intervalos)*, o en constante y continuada transición, de modo que ninguna relación de las que entre esos tonos se encuentran sea omitida. La voz viva es especialmente capaz de esta variación de alto y bajo, delicada y como fundida; fuera de ella, lo son también algunos, aunque pocos, instrumentos; por ejemplo, el violín. Ambos modos explicados de la diferencia de gravedad y de elevación, la melodía y la armonía, pueden enlazarse entre sí en la obra artística, lo cual acontece siempre en el caso de la pluralidad de voces cualitativamente diversas. En la tecnología actual, esta unión de la melodía y la armonía se llama *modulación* o cambio de tono.

Tal es toda la variedad que en el sonido, puramente como tal, se encuentra, y estos son, por tanto, los únicos medios, artísticos también, por donde el poema musical puede ser fiel expresión de la belleza y sublimidad que ofrece la vida del ánimo.

1867.

POESÍA ERUDITA
Y POESÍA VULGAR

Interés de la poesía para la historia.—Igual inferioridad, en este respecto, de la poesía erudita y la vulgar.—Distinción esencial entre esta última y la poesía popular.—Insuficiencia y artificio de lo erudito y lo vulgar en el arte.—Necesidad de que éste responda a los dos elementos, constante y variable, de la vida. Dualismo de la poesía; oposición entre clásicos y románticos.—Transformación que vienen experimentando unos y otros.—Fusión de sus elementos puros.—Génesis respectiva de la poesía erudita y la vulgar en sus restos.—Perpetuidad de esta génesis en todos los momentos análogos de la historia.—Carácter de la verdadera poesía.

I

La poesía, que es entre todas las artes la que más perfectamente expresa toda clase de asuntos, tiene, asimismo, un elevado interés para el estudio de la historia, sentenciada, sin su auxilio, a la perpetua esterilidad y a descarnadas relaciones, sin explicación ni enseñanza. Porque el poeta, mientras por una parte expone en las obras de imaginación sus concepciones individuales, que son tanto más bellas cuanto mayor y más verdadera originalidad ofrecen, por otra no es sino el cantor de su época, cuyos

afectos y cuyas aspiraciones, cuyo fondo sustancial, cuyo pensamiento íntimo revela, mezclado con el suyo propio, desentrañándolo y sometiéndolo a la contemplación de su pueblo, no menos que a la de las generaciones futuras, para quienes descorre el velo que cubre los hechos y las cosas en la contemplación vulgar del mundo.

De esta suerte, siendo la literatura poética espejo de lo que una sociedad piensa, de lo que siente, de aquello a que aspira, en una palabra del ideal de su tiempo, que ella principalmente manifiesta y hace comprender, la historia puede tomar de su estudio un profundo conocimiento del carácter y modo de ser de las naciones, penetrando a la vez la misteriosa relación que entre las ideas de una época y sus acontecimientos existe, para explicar las causas internas de los grandes fenómenos sociales.

A este fin puede utilizar, sin duda, todos los momentos y géneros literarios; pero donde con mayor abundancia encuentra datos preciosos, es en aquella clase de obras en que predomina la inspiración sobre el esmero y la pulcritud, la energía sobre la corrección, la originalidad sobre el refinamiento; en cuyas producciones se vierte el genio de los pueblos más espontáneamente con el genio mismo del poeta, quien sólo atiende a contener en la expresión exterior los pensamientos y emociones que halla en su alma, y que desbordan con su entusiasta calor y lozanía el cauce de la palabra, estrecho e incompleto para la

inmensidad de su riqueza. A tales obras es adonde puede acudirse con más seguro fruto para estudiar la fisonomía especial de un pueblo y de un período histórico; porque en ellas no recorta la concepción de la fantasía un diligente cuidado por la delicadeza del pormenor, ni lo modifica e influye el amor a bellos modelos que imitar, ni la oprime el severo precepto de reglas convencionales, códigos cáusticos, cuyos principios, ajenos a las eternas leyes de la hermosura, no sirven sino para mostrar un somero análisis de lo pasado, que interpreta sus accidentes como inflexibles condiciones de perpetua exigencia y transgresión peligrosa.

Por esta razón, los preciados monumentos del arte *erudito*, donde la inspiración propia, de escaso valer, generalmente, en las épocas de su imperio, sufre de continuo el yugo de elementos extraños, más que revelar el ideal de un pueblo, reflejan los mil fragmentos con que se les viste, los prestados colores que los matizan, los profusos aderezos que encubren la indecisión de sus contornos, constituyendo obras sin carácter, siempre antiguas, porque no traducen la vida de ninguna edad, y que compran la fría admiración de sus adeptos con galas rebuscadas, que entretendrán, quizás, el pensamiento de unos pocos, sin conmover el corazón de ninguno. Semejantes a esos árboles que tortura la despiadada tijera del jardinero, no para aumentar su frondosidad y verdor, sino para ajustarlos al ridículo patrón de

una monótona simetría, si alguna vez sorprenden por la habilidad que ha presidido a su mecanismo laborioso, jamás nos impresionan por su belleza, y muestran en su triste uniformidad la esclavitud de la naturaleza aprisionada, en lugar de su libre depuración por el cultivo artístico.

Hay, sin embargo, otra clase de literatura que tampoco obedece a la ley de su destino, aunque por motivo opuesto. Así como la poesía erudita sólo vive de delicadezas y atildamientos, de reminiscencias y de frías generalidades, la poesía *vulgar* únicamente se nutre de una actualidad frívola y mezquina, y hace cuenta de reproducir la esencia íntima de la sociedad a que se refiere, cuando no ofrece más que estériles accesorios, sin trabazón y sin enlace, a los que es imposible dar los nombres de civilización ni de espíritu común. No tiene, ciertamente, esta índole la poesía *popular*, riquísima elaboración del sentimiento de un pueblo en lo que tiene de más personal y característico, eco armonioso de su vida interior, con cuyas imperecederas glorias mantienen indisoluble consorcio las glorias individuales de todos los grandes poetas. La poesía popular es, en efecto, la más alta manifestación que hacen de sí las naciones, y la comprobación más enérgica de su existencia propia; en ella, el poeta es la patria, que derrama su corazón y su fantasía en formas encantadoras, y reúne en la santa comunidad del sentimiento a todos sus hijos, vivificando sus tradiciones, perpetuando

su pasado, llorando sus tristezas, presintiendo sus venturas.

Pero la poesía vulgar, debida principalmente a escritores aislados, que buscan una aprobación grosera o un salario mezquino, no significa ni representa sino la bastarda adulación a las pasiones de un día y al absoluto menosprecio de la belleza y del arte. Sin ninguna gran idea que realizar, sin ningún gran interés con que enlazarse, sin ningún gran sentimiento a que servir de expresión, así como la obra erudita manifiesta el divorcio entre el espíritu del individuo y el de su tiempo, ella se relaciona con todo lo accidental, con todo lo pasajero y fugitivo, con todos los elementos insignificantes de su época, sin ahondar en su verdadera constitución, sin arraigar en su interior organismo.

El resultado, sin embargo, es idéntico; ni uno ni otro género responden a las necesidades del espíritu. La poesía de gabinete imagina satisfacerlas recurriendo a su almacén de galas mustias, y, desprendiéndose de todo interés del momento, sólo reproduce una generalidad convencional y cosmopolita, sin eficacia ni influjo; la obra vulgar, acariciando todas las puerilidades, recogiendo ávidamente todos los rasgos superficiales e impresiones momentáneas, que no bien se reflejan en la vida cuando ya se han borrado para siempre, aspira a interesar a una sociedad determinada, y sólo a ella, a excluir todo lazo con los demás hombres, con los demás siglos; y mien-

tras aquélla pretende evitar la fugacidad de las rosas, que se marchitan tan pronto, reemplazándolas con rosas de papel, siempre marchitas, ésta sueña retratar una época entera cuando delinea toscamente unos cuantos pormenores insignificantes; hablar a todo un siglo, y no habla más que a un día o a una hora; abarcar el conjunto de los factores sociales de su tiempo, y apenas fija circunstancias importunas, sin entidad ni consistencia.

Ambas literaturas piensan vivir perennemente; una, como expresión pura y abstracta de lo permanente del sentimiento, prescindiendo de las circunstancias históricas, de las diferencias locales y temporales; otra, como representación fiel de una época dada, que cree perpetuar con interés indestructible, sin atender a los fundamentos invariables de la vida humana.

Mas no es la ley de nuestro ser; no es la ley de los hechos ni de las grandes entidades sociales; no es la ley de la historia, en fin, el movimiento acompasado del péndulo, eternamente idéntico entre límites insuperables, ni la agitación febril y desordenada del hombre ebrio, que corre a la ventura, sin guía ni dirección regular, sino el progreso continuo bajo el gobierno de la Providencia, y como su consecuencia indeclinable, el desenvolvimiento de nuestra naturaleza, siempre igual, en una esfera cada vez mayor de relaciones, siempre distintas.

De aquí que todas las grandes obras poéticas han

de responder, necesariamente, a ambos elementos: el constante e inmóvil, y el transitorio, variable, diferente. Por el primero, se aseguran el amor inextinguible de la humanidad, para la cual, como para el antiguo dramático, nada humano es extraño; antes lo mira como personal y propio, y le conmueve e interesa, porque se dirige a lo que hay de inmutable y de común en nosotros. El segundo, presta a la obra viva realidad, carácter concreto, fisonomía individual y marcada, que la hace intérprete exacto de la sociedad en que brota. Pretender destruir este armónico equilibrio, romper este enlace imprescindible, es abandonar a la poesía, descaminada y vacilante, a la alternativa de una forma pedantesca que a nadie satisface, y una forma trivial y baja que a todos repugna; de un fondo abstracto, árido y prosaico, y un fondo mezquino, donde el contraste, y la sorpresa, y lo abigarrado, hacen veces de idea e imposibilitan sentimientos puros.

II

En este concepto debe entenderse el dualismo que viene actualmente trabajando a la poesía, frágil juguete de la inconstante opinión. Sin norte y sin dominio del mundo en que se agita, sin la conciencia de su dignidad, sin el valor del sacrificio, tan pronto toca en las altísimas crestas de una hinchada pa-

labrería, como se abisma en las bajezas de un naturalismo fastidioso e inoportuno.

Purificado ya el espíritu publico de la irritabilidad que inspiraba una polémica ardiente e incesante, a esto es a lo que ha venido también a reducirse la lucha entre clásicos y románticos.

De este modo, al menos, se designaban, aun no hace mucho, los secuaces de dos contrarias escuelas, ambas con cierta vida, y, por tanto, no sin algún derecho. Mas una vez desprendido de una y otra el fondo de realidad y de necesidad que presentaban, han quedado frente a frente, no ya como dos grandes ejércitos, llenos de pujanza y de brío, sino como dos turbas miserables que se disputan, con tibia indiferencia, un mundo sin importancia, al que no pueden ofrecer más galas que los míseros restos del botín que le abandonaron los esforzados adalides a quienes un día siguieron al combate. Las grandes ideas que inspiraban al romanticismo, fecundadas por esa lucha grande también en un principio, se aprestan a nuevas transformaciones en que satisfagan todas las nobles tendencias que un ideal en germinación dispone para su día; y los elementos de vida que contenía el neo-clasicismo, han desertado de sus banderas, dejándolas en poder de unos cuantos espíritus medianos y desleídos que sólo representan su propia esterilidad, frente a la muchedumbre de vulgares copistas, siervos de una realidad que no comprenden, a quienes cada día deja más atrás el mo-

vimiento progresivo, más latente, quizá, que manifiesto, de la poesía contemporánea.

Lo que había de vivo y sano en aquellas antiguas escuelas, se ha concentrado y fundido en una sola vida que, todavía en sus albores, apenas presiente su destino, y es expresión sintética que cierra dignamente un pasado honroso e inaugura un porvenir lleno de esperanzas; su escoria, a solas con su impotencia, es la que hoy tremola con mano débil el rasgado oriflama, con la leve sombra de vitalidad que le prestan las preocupaciones de unos cuantos; preocupaciones que constituyen verdaderas herejías literarias, rebeldes a todo freno e incapaces de todo atractivo.

Por lo demás, tales aberraciones no son nuevas. Si se examina la historia de la imaginación, las vemos palpitar siempre en el mundo del arte, que tiene, como el de la religión, como el de la ciencia, como el de la política, sus revoluciones y sus reacciones, sus héroes y sus nulidades, sus apóstoles y sus perseguidores, sus déspotas y sus mártires. Apenas iniciadas en la unidad primitiva de toda literatura naciente; luchando sin tregua después, apegadas a las grandes ideas que despierta la infinita variedad en que se fracciona una civilización más desarrollada; imperando sucesivamente, con carácter absoluto, en todas las épocas de decadencia; depositando, por último, su escasa virtud en una síntesis, mediante la cual se condenan a universal desdén, cuando comien-

za a despuntar un nuevo día, las dinastías de los académicos y los folletinistas, han monopolizado el favor de los salones y el de las plazas públicas, han ayudado a la corrupción literaria de sus respectivos Mecenas, han satisfecho al gusto afeminado y pulido del cortesano y al embotado sentimiento de las últimas clases sociales.

No es así como proceden los grandes ingenios ni los grandes pueblos, en esas obras inmortales que han engendrado con la sustancia de su propio espíritu, que viven de su vida y participan de todas sus condiciones; piedras miliares, cada una de las cuales marca un progreso de la humanidad en su peregrinación sobre la tierra. Señálese una sola de ellas donde no se encuentren, a la vez, una extremada individualidad y un profundo sentido universal humano; un carácter delineado vigorosamente y un fondo que hace vibrar el sentimiento de todas las edades; un dato histórico, en fin, y una expresión de nuestra alma. Tales producciones se inspiran siempre de nobles pensamientos, de afectos poderosos, que dejan penetrar, al través de su espléndido atavío, un rayo fecundo con que vivifica todo su ser, ilumina toda su complexión y ordena, a un mismo fin, todos sus miembros.

Cualquier poesía que de otro modo se funda y procede, lleva (por el diverso camino de la afectada pulcritud y del ciego culto de las muchedumbres) a la misma idolatría y absolutismo de la forma, ya pre-

dicada bajo el concepto de la clásica lima, ya bajo el no menos falso de la expresión, que todo lo santifican para sus respectivos sectarios. Siempre resultarán invertidas las condiciones esenciales del arte, desdeñándose lo sustancial e interno; esto es, lo que ha de avalorar y determinar la forma, por lo externo, accesorio y dependiente, sustituyéndose a la virilidad robusta del aire libre, la enfermiza imbecilidad del invernadero y la taberna; siempre se necesitará construir para ella públicos artificiales, sociedades de excepción en medio de la vida común, escrupulosamente apartadas de la humanidad, a cuyo corazón llama, en vano, la apariencia mentida de un mundo extravagante, reservado al gusto de sus fieles adeptos.

1863.

DOS REACCIONES LITERARIAS

(CLÁSICOS Y ROMÁNTICOS)

Las reacciones en la Historia.—Cómo sirven al progreso.—Estado actual de la Literatura bella.—Reacción neo-clásica.—Su sentido presente.
Triunfo de la idea romántica.—Caracteres del neo-romanticismo.
Secreta elaboración de los ideales históricos.—Las revoluciones.—Poesía del ideal contemporáneo.—Unidad necesaria del Arte y la civilización.—Aplicación a la reacción neo-romántica.
Gérmenes sanos de nuestra época.—Qué enseñan las reacciones.—Progresos de la crítica.—Su verdadera misión.

I

No siempre las preocupaciones se vencen con la razón, sino que, más generalmente, ceden, por desgracia, al imperio de otras preocupaciones diversas, que entronizan en el primer momento nuevos errores sobre la ruina de los errores antiguos, y sólo consiguen, por el pronto, en vez de ilustrar el espíritu de las sociedades, imprimir distinto rumbo a las viciadas tendencias que lo dominan. La Historia nos muestra como inexorable ley esta irresistible propensión de toda escuela vencedora, de toda idea triunfante, a enorgullecerse con sus laureles, hasta

imaginar que es la única y absolutamente legítima, negando todo fundamento a sus contrarios, y lanzando a los pueblos, como a los individuos, en el movimiento febril de las reacciones.

Esta agitación tiene, sin embargo, incalculables ventajas. Porque, a más de las que siempre trae consigo la aparición de ideas nuevas, y aun la misma restauración de ideas antiguas, que ya en el hecho de renovarse dan a conocer que no habían desaparecido definitivamente ni agotado por completo su interior eficacia, tales conmociones jamás dejan de herir ciertas fibras, en nosotros, cuyas rudas sacudidas nos despiertan del letargo en que nos sumió el absolutismo de concepciones precedentes, condenadas por la falta de lucha al marasmo y la incapacidad, y preparan a las naciones para una época superior, que libremente reasuma cuantos gérmenes de fecundidad se contenían en aquéllas.

Merced a este tercer momento, podemos considerar la Historia con un sentido verdaderamente racional y humanitario. De otra suerte, el progreso sería un nombre vacío; y la perpetua lucha de principios antitéticos, engendrando tan sólo una anarquía desenfrenada, una oposición insoluble, una perturbación radical y constante, conduciría, a lo sumo, privada de esos términos comprensivos, que, como la flor en la planta, coronan a la vez el pasado y envuelven el porvenir, a una postración que apenas es tregua, y de ningún modo reposo; a una transacción miserable,

que no es la armonía de la libertad; a una indiferencia, que no es quietud; a una enervación, mil veces peor que la muerte.

Este es asimismo el fundamento de las esperanzas que pueden abrigar los espíritus bien sentidos respecto del movimiento progresivo de la bella literatura. ¡Cuántos antagonismos; cuántos desconciertos constituyen aún, sin embargo, el cuadro de esa vida enferma, en que se agita impotente con las grotescas contorsiones de un liviano histrionismo! Si fijamos en él los ojos, vemos abandonada la poesía a pobres adulaciones del oído, supliendo con una forma ampulosa la virilidad del pensamiento que le falta, vistiendo con sus hinchazones el vacío, o entreteniéndose en cultas puerilidades académicas, o bebiendo su inspiración en las rastreras vulgaridades de la plaza pública; la novela, mintiendo a su sabor la Historia en sus relatos, la Filosofía en sus declamaciones y la realidad en su *realismo,* pretendiendo convertirse en profecía sibilina, o en maestra de política y de moral, o en repugnante espejo de crímenes y miserias; la elocuencia, gimiendo en la servidumbre de intereses egoístas, sin más idea que el mérito propio, sin más sentimiento que la vanidad, sin más aspiraciones que la novedad y el aplauso del instante; tomando el pálido resplandor de su vida del mezquino reflejo que le presta el despotismo absorbente de nuestra política actual, tan grande que todo lo abarca, y tan pequeña que todo lo sofoca; y, so-

bre ese rumor de lamentaciones, y sobre esa tempestad de alaridos, y sobre ese caos, donde la agonía de lo pasado lucha y se revuelve con la elaboración de lo futuro, dos o tres espíritus generosos, poetas, novelistas, oradores, acalorados por una inspiración verdadera, pero cuyos acentos, apenas atendidos, si logran interesar cariñosamente a los corazones que no ha emponzoñado la viciada atmósfera en que respiramos todos, no pueden romper sino con lentitud extrema las vallas de nuestra cultura, se adelantan a su tiempo, y, por lo mismo que nacen fuera de sazón, son frutos preciosos e inestimables.

¡Qué espectáculo tan propio para causar el desaliento de tantos como, sin parar mientes en la verdad entera de las cosas, sienten enardecerse su alma con nobles ilusiones! ¡Qué crisis tan laboriosa y turbulenta ésta, en que apunta el germen de otra edad, de otras ideas, de otras formas! ¡Qué mucho, si al ver ante sus ojos ese sombrío cuadro de quejas y de esperanzas, al hallar borrados con esta infinita variedad de detalles, con esta exuberancia de pormenor—a un tiempo salud y gangrena de lo presente—las líneas generales de la Historia, al desorientarse sobre la eterna cuestión de lo por venir, más grande y más terrible cuanto más de cerca tocamos a ella, haya quien vuelva el rostro a los recuerdos, niegue el progreso o lo desconozca, y pretenda encadenar el genio al servilismo de la imitación, y contener la savia del espíritu en los moldes de antiguos ideales!

Disculpemos ese culto de lo pasado, que es, sin embargo, el menos fecundo de los cultos. Pero disculpar no es aprobar ni aplaudir. Si este desconcierto, natural en épocas de transición como la nuestra, puede explicar el sentimental desdén con que se mira el día de hoy bajo el criterio vulgar del sentido común, la razón no autorizará nunca que se sustituyan las declamaciones a la verdad, y que sólo se tenga en cuenta, para juzgar un período histórico, el elemento de exclusión y muerte que necesariamente encierra, prescindiendo de la afirmación que también necesariamente inaugura,

Todavía resuenan en los oídos de la generación actual los lamentos de aquellos hombres frívolos que soñaban con romper la perpetua continuidad del tiempo, proscribiendo la Edad Media, su Literatura y sus artes, y que, olvidando que el Renacimiento había venido para cooperar providencialmente al desarrollo de la idea contenida en aquella misma Literatura, imaginaron encontrar en la evolución neoclásica el nuevo Lázaro de una eternidad imposible, surgiendo del sepulcro de la barbarie a los conjuros mágicos de la civilización. Y, con todo, esos lamentos, ya nadie los escucha; de esos sueños, ya nadie se cuida; a esos milagros, ya nadie les da crédito: esa escuela ha muerto para siempre.

Calientes, empero, están aún sus cenizas, y este calor inspira un galvanizado aliento a escritores atareados con grave seriedad en arrancar de su cora-

zón el sentimiento natural espontáneo, de su razón, la verdad y nobleza del arte, y de su fantasía, la imagen viva de la realidad que palpita, para incrustar en su espíritu los afectos del mundo pagano, la convención y servidumbre de la inteligencia, y la pálida sombra de aquellas remotas edades. Semejantes, como ha dicho un novelista, a esos pobres aldeanos que salmodian oraciones en latín, cuyo sentido desconocen, piensan renovar el mundo, y lo envejecen; ofrecer el acabado trasunto de una civilización, y la falsifican; dar vida a la Historia, y la disecan.

Maravilla insigne es que algunas de esas tentativas hallen aún favor entre nosotros, merced a la falsa educación artística de algunos, que, tomando por insigne originalidad una insípida extravagancia, las califican, no sin reprensible ligereza, de *verdaderos acontecimientos literarios*. ¡Ojalá lo fuesen realmente! ¡Dichosa edad y dichosos tiempos aquellos—que diría Don Quijote—en que la aparición (1) de una mala tragedia de gabinete (por ejemplo) constituya un *verdadero acontecimiento!*

Mas hay cierto progreso en esta última fase del neoclasicismo; pues mientras sus manos trémulas han dejado caer la dirección de las fuerzas vivas del

(1) Alude al renombre que por entonces obtuvo cierta obra de este género, y a las desmesuradas alabanzas y demostraciones que se le prodigaron.

arte, reduciéndose su culto a la adoración misteriosa y secreta de unos pocos, huye también generalmente de imponer su forma a las ideas modernas, y se limita a escudriñar la Historia en busca de antiguos asuntos que penetrar de su espíritu y vestir con las galas de su eterno museo de arqueología.

No siempre, con todo, estas historias arraigan en la Historia verdadera, ni la arqueología de estos literatos de academia y salón se parece en muchas ocasiones a los estudios que honrosamente llevan este título. Si en el orden estético la idea no infunde su energía interior en dichas obras, porque no es tal idea artística, sino una concepción política, religiosa, etc., prosaicamente didáctica, que les da cierto color de fábulas morales, y la acción no está presentada como el despliegue de una unidad íntima, sino ajustada ritualmente a las prescripciones formalistas, y, en su mayor parte, erróneas, de hace veinte siglos, o bien constituye un tejido, sin plan ni objeto, de cuadros cuya alta pretensión plástica recuerda al gran final del famoso *Cerco de Viena*, y los caracteres son, por lo común, desdichados y pobres, porque el autor no puede desprenderse por completo de las influencias contemporáneas en cuyo seno vive, y de aquí esa doble falta de color histórico y de sentido actual, que presta a sus personajes una vaguedad monótona y fastidiosa, y el estilo, en fin, sólo muestra una mezcla insoportable de frialdad e hinchazón, a la cual se añade, como parodia de la encantadora

sencillez del arte griego, una ridícula vulgaridad y un inagotable prosaísmo, bajo el concepto de la erudición, la Historia no está entendida en virtud de un pensamiento prolijamente madurado sobre ella, sino aprendida por fórmula para satisfacer las exigencias perentorias de la ocasión: el tinte local es falso; los detalles, apócrifos; las relaciones, inventadas; el cuadro entero de la vida, supuesto.

II

Pero abandonando ya esas novelas, esos poemas, esas tragedias y esos cantos a la complaciente admiración de sus autores y amigos, y recordando ahora las primeras consideraciones arriba expuestas, vengamos al otro término de la cuestión que nos ocupa.

Puesto que la reacción toca a su fin, y en el mundo de la Literatura viva nadie se inspira ya de sus pompas fúnebres, ¿a qué idea ha cedido? ¿Ha descendido de su trono pacífica y reposadamente, como el sol del horizonte, o ha sucumbido después de una de esas oposiciones encarnizadas que levantan, dijimos, el absurdo de hoy sobre el absurdo de ayer? Henos aquí conducidos a esta segunda consideración.

Por desgracia, nuestra respuesta no puede ser tan satisfactoria como desearían los que, llevados de un optimismo abstracto, olvidan la perpetua lucha en

que todavía ha menester desenvolverse nuestra existencia.

La idea a que se vió obligado a ceder el neoclasicismo fué la idea romántica, que, en su natural desenvolvimiento, había de infundirse más plenamente en la vida, y que, comprimida tanto tiempo en las entrañas del mundo artístico por la reacción que dirigía la soñolienta escuela traspirenaica, debía estallar como un volcán, rompiendo y pulverizando el frágil obstáculo de un molde, impotente ya para contenerla. Sobre las ruinas de la belleza pagana, había nacido otra nueva belleza, expresión de un inmenso progreso en la humanidad, principalmente señalado por la aparición del Cristianismo y la desaparición de las antiguas nacionalidades. Esclavizada al principio en las cadenas de la forma, que sólo la gracia de su íntima vitalidad parecía rejuvenecer; luchando más tarde, y rebelándose contra ella, sin reparar en el escaso dominio que sus medios técnicos de entonces le ofrecían; venciéndola después con no acostumbrada libertad y grandeza, para fundar últimamente su mutuo y perpetuo acuerdo en sublimes creaciones, la nueva idea no ha roto su tradición, y marcha siempre al través de las contrariedades que asaltan a todas las ideas y se interponen en todos los caminos.

¿Es, sin embargo, esta la manera con que el neoromanticismo, principalmente iniciado en Francia (eterna patria de las revoluciones y de las reaccio-

nes) como una protesta de los sentimientos modernos contra la anterior manifestación, ha concebido la Literatura y llevado a cabo sus obras? Nada menos que eso. Precisamente la idea de progreso real es la que más falta en casi todas esas obras. Ni por su ideal, ni por su mérito artístico, pueden considerarse tales producciones como superiores a los grandes monumentos de los siglos medios, a los de nuestros siglos XVI y XVII, a los que otros países de Europa han levantado en época más reciente. Por ninguno de los dos elementos que avaloran la obra individual del poeta y la distinguen de la obra social de su tiempo, encarnándola al par profundamente en ésta, revelan el progreso más leve. Sólo tomándolas en conjunto, completándolas unas con otras, mirándolas como frutos de rebelión y como negaciones críticas, señalan un adelanto que sus mismos autores parece como que ignoran; sólo entendiendo sus alaridos como gritos de guerra, podrán tolerarse, cerrando los oídos a su ingrata desarmonía.

Ahora bien: ¿están ya en su lugar esas rebeliones y esos alaridos? Ora contemplemos ese fisiologismo, que, con tanta gloria como talento, ha representado una mujer ilustre, apoteosis de la pasión, anacronismo estupendo en tiempos que se aplican, con atención preferente, a educar en el bien al individuo y a construir el mundo social y sus diferentes relaciones sobre la firme base de un más riguroso derecho; ora ese naturalismo realista, perpetua calumnia de la rea-

lidad y de la naturaleza, impropia del sentido humano de una filosofía que pone su anhelo en mostrar la conformidad íntima del mundo con el pensamiento de Dios, y que sintiendo latir la verdad esencial de las cosas bajo la aparente corteza del accidente, hace de esa corteza diáfano cristal que ilumina el verbo eterno de la idea; ora ese individualismo grosero, para el cual es tanto más grande el hombre cuanto menos espíritu desenvuelve y más se absorbe en una vulgaridad estrecha e insignificante; ora esa idolatría de la expresión, que, en odio al antiguo formulario de argumentos prescrito al artista y poniendo el secreto de la belleza en la ejecución y el estilo, todo lo envuelve en su nivelador desdén, y concede interés igual a Dios y al bruto, a la caída de la piedra y a la más heroica manifestación de la libertad humana; ora, en fin, esa intentada resurrección de asuntos de la Edad Media, arrojados al palenque del arte contra la resurrección de asuntos clásicos; esa profanación de los venerandos restos de la antigua fantasía, que los abandona insepultos a la sacrílega voracidad de los copistas y plagiarios; esa teoría de la incorrección y el desaliño—holgazanería del pensamiento—lanzada como un reto a las atildadas composturas de la escuela rival agonizante; esa negación de todo principio absoluto en la hermosura, escepticismo frívolo e impertinente, levantado contra la rigidez dogmática de los vencidos, que a todas horas clamaba: —«¡Fuera de la iglesia pagana, *nulla est re-*

demptio!»—aunque sinteticemos todas esas aberraciones en la unidad de su locura y su delirio; ¿qué herencia dejamos a la generación de mañana? A esa generación, que se agolpa ya alrededor nuestro y llama impaciente a nuestras puertas, ¿qué le responderemos, cuando fatigada de escudriñar inútilmente la historia literaria de esta época, abra nuestros sepulcros y nos pregunte por el ideal de nuestros días?

III

Tiene el espíritu de los pueblos recónditos abismos, adonde nunca llega la mirada de la vida común, ni acierta a penetrar la historia meramente política que, con tanta presunción, diariamente se ofrece a nuestros ojos. Mientras las instituciones prosiguen su camino, llenando el fin providencial a que obedecen, progresa también el pensamiento humano e informa de su propia sustancia nuevas ideas, que no trasluce la marcha acompasada de los sucesos exteriores. Prepáranse en su fondo otras fórmulas distintas que engendrarán, a su vez, nuevos órdenes de cosas; y cada esperanza burlada, cada bien presentido, cada necesidad mal satisfecha en el sistema social que a la sazón rige, es un elemento más añadido a aquella obra interior, de pocos vislumbrada y por nadie bastante comprendida. Los murmullos con-

fusos de esas aspiraciones—nunca declaradas con precisión en su principio, sentidas con igual oscuridad por los mismos a quienes más profundamente conmueven y que sufren sin pensarlo el yugo de las preocupaciones históricas, sin atreverse a luchar con ellas, porque ni aun sospechan que han de vencerlas en su día—son como esos rumores de las arboledas que el viento trae a nuestro oído; si alguna vez paparecen voces humanas, jamás se entiende lo que dicen.

Natural es que así acontezca. Comprimida toda pretensión de novedad por la fuerza y el prestigio de lo existente, que acalla los impulsos del corazón, iniciados, a lo sumo, como señales de dolencia, nunca como indicaciones del remedio, nuestra propia reflexión no acierta a darse cuenta de ese gemido interior que resuena en nosotros; nuestro propio sentimiento lo teme; nuestra propia voluntad lo sofoca. Hasta que, generalizado poco a poco su contagio, se fortalece con las simpatías y aun con los mismos recelos que excita, y ese gemido es un grito de muerte, y su eco una revolución.

¿Qué es lo que verdaderamente señalan las revoluciones? Una desarmonía entre el espíritu de su época y la forma exterior que lo contiene. Pues en esta desarmonía tiene uno de sus primeros fundamentos el ideal artístico. Esas aspiraciones, comprimidas en la conciencia de la generalidad por la ineludible tiranía de la costumbre; desterradas de la predicación

científica por la opinión, cuando no por vicio de la ley; apenas encerradas dentro de la esfera del puro sentimiento individual en la oración religiosa, hallan en el arte un campo donde formularse libremente, una materia que transformar a su antojo, un mundo donde reflejarse como en un espejo, una vida entera que crear y desenvolver; símbolo espontáneo, cuyo secreto no siempre sabe aquel que lo posee, y que las más veces brota por sí mismo, ocultando bajo el disfraz de los sentimientos actuales del artista, el pensamiento completo de la generación a quien se dirige; bajo la expansión del estado íntimo de su alma, aquel cúmulo de emociones, afectos y presentimientos que en todos se halla latente sin llegar todavía a formar opinión.

Esto sentado, ¿podrá nadie sostener fundadamente que puede el arte literario vivir sólo de las memorias, por gloriosas que sean, de otras edades? ¡Locura visible, que atestigua un juicio ligero e inconsiderado!

Por desgracia, según hemos dicho, el espectáculo de las letras contemporáneas, en su generalidad, no es el más a propósito para tranquilizar a cuantos no sientan una fe irresistible en el destino y la perpetuidad del arte. Así como en el campo de la literatura bella este desaliento ha podido mantener algún tiempo más al espíritu patrio en la servidumbre del galo-clasicismo, en la esfera de la literatura crítica ha dado lugar a sentimentales declamaciones, a lúgu-

bres vaticinios que, increpando el prosaísmo de nuestra época, suspiran por lo que fué y tiemblan por lo que será; lugares comunes frívolos, ajenos a la verdadera comprensión de la belleza, por medio de los cuales se busca un consuelo a males presentes en el recuerdo de bienes perdidos, con frecuencia imaginarios. Ni sirve que tales opiniones tengan en su abono la autoridad de nombres respetados; que las almas mejor templadas tienen a veces momentos de desmayo; como las más pobres, relámpagos fugaces de vigor y energía.

Desde luego puede admitirse que los progresos de la civilización, al determinar, por ejemplo, con más exactitud y justicia las diferentes relaciones sociales y las esferas de la actividad humana, distinguiendo superiormente deberes y derechos, y constituyendo más armónicamente la vida, tienden a disminuir cada día lo arbitrario, irregular y vago, distribuyendo racionalmente la espontaneidad y libertad que en lo antiguo absorbían determinados centros. De este modo, y en este orden de ideas, puede decirse que la historia de las edades heroicas (donde el poder, concentrado en grandes personalidades irresponsables, rompe toda clase de trabas) abunda en rasgos de una justicia más rápida y terrible que la de los procedimientos, menos injustos e inseguros, pero también menos breves y *ejemplares*, de nuestros códigos modernos, en cuyo concepto muestran mayor belleza, toda vez que ofrecen el desenlace de la acción

criminal (la pena) inmediatamente unido a su manifestación, con los caracteres plásticos y dramáticos de un desenvolvimiento completo, sintemáticamente apreciable. Semejante modo de considerar el progreso, es, sin embargo, puramente superficial, porque deteniéndose en los accidentes que señalan la fisonomía de un período histórico, no desciende a lo íntimo y profundo de él, ni muestra cómo el espíritu humano se ha engrandecido, y aumentado, por consiguiente, en condiciones artísticas, con las superiores determinaciones que alcanza, con los nuevos horizontes abiertos a su exploración sublime, con esas mismas concepciones del derecho, cuya práctica tan mísera parece a algunos. Si la moderna elocuencia parlamentaria ha desmentido a los que juzgan la vida política de los últimos tiempos como una conquista de la vulgaridad sobre el arte, la verdad y la inocencia han hecho resonar en nuestro prosaico foro palabras más elevadas y poéticas que todas las inhumanas justicias atribuídas por la fantasía popular a la arbitrariedad indomable de don Pedro el cruel.

Pensar otra cosa es olvidar la realidad y sacrificarla a inútiles lamentaciones, propias sólo de espíritus frívolos, que repiten maquinalmente cuantas proposiciones hallan formuladas a su alcance, sin tomarse el trabajo de examinarlas. Se dice que era más artístico el tiempo pagano; ¿quién sería osado a cambiarlo por el nuestro? Se dice que era más poé-

tico el feudalismo; ¿quién lo prefiere a nuestra constitución social? Y si alguno pretende que pudiéramos aceptar aquellas literaturas sin aquellas civilizaciones, opinión que no muestra gran sensatez, considere y medite que es el arte manifestación libre, pero natural, de la sociedad en que vive, no fruto aislado del ingenio y de la erudición, que no puede divorciarse de ella, so pena de morir, como la rama cortada del tronco; y que hay, en fin, que tomarlo todo con el arte o dejarlo todo con él.

No nos dejemos arrastrar por apariencias; penetremos en la esencia y razón de las cosas, y consideremos que, como dice un crítico, para adoptar las formas de otras edades debiéramos empezar por renunciar a nuestras ideas. Contra los restauradores de ayer, todos combaten; pero aun siguen muchos la bandera de los restauradores de hoy.

Patente es el derrumbamiento de la reacción greco-romana; con irresistible evidencia la vemos morir ante nosotros; ya no dirige la comunión artística, y apenas obtiene, de los escasos amigos que en su adversidad le restan, una protección de que nadie se cuida. Todos vemos el ocaso de aquel sol; pero ¿dónde apunta la alborada del de mañana? ¿Acaso en esas apocalípticas profecías de un porvenir preñado de misteriosos prodigios, que no serán ya, como hasta aquí, hijos y continuadores de los prodigios de antes, sino algo inesperado y sobrenatural, augurio mal avenido, por cierto, con esas otras aseveraciones de

que ha terminado para siempre el imperio de lo sobrenatural y de lo inesperado?

Porque, lección digna de ser tenida en cuenta, es la que nos dan la mayor parte de los fervorosos apóstoles del flamante renacimiento a que aludimos. Unos se convierten ya en sacerdotes y pontífices de ese futuro tenebroso, pasando así del culto de lo pasado al culto de lo porvenir, y desdeñando detener el presuntuoso vuelo de su fantasía sobre esta humilde actualidad de lo presente, a no ser para denigrarla, para vaticinar su próximo fin y echarle en cara sus miserias; ¡a ella, que tantas y tan costosas grandezas conquista para sus detractores cada día con la santidad de su trabajo y con el sudor de su sangre! Otros, al sentir cómo flotan sobre el mar muerto de su espíritu los helados cadáveres de ideales que ya no logran vencer la indiferencia pública, cuando parecían destinados a eterna gloria, doblan desalentados la cerviz ante esa inflexible impotencia de las resurrecciones, y son ruinas vivas que testifican con su ejemplo la imposibilidad de una poesía sin fe y sin entusiasmo. Poetas, mientras enardeció su corazón la novedad de aquellos recuerdos que, por su mayor proximidad a nuestra época y por la misma proscripción que los envolvía, pudieron creerse con vida real y vencer con justo título a los galo-clásicos; tan pronto como el calor de la novedad y de la lucha ha cesado de alimentar esas llamaradas fatuas, se han visto solos, trovadores errantes, a las puertas de una

sociedad que ya no se conmueve fácilmente con magos, ni con aventuras, ni con princesas encantadas; han implorado hospitalidad a esas puertas, y no se les ha dado; han llamado a gritos a su propio corazón, y sólo les ha respondido el eco; hasta que, amedrentada su tenaz porfía, los han hecho enmudecer la soledad, en derredor suyo, y el vacío dentro de sus pechos.

IV

Sufren la pena de su culpa. No han vivido más que de las memorias de otras edades, y el pasado no tiene bastante savia para nutrir una literatura; bien lo saben ellos, que tanto lo han repetido a sus adversarios. Vencieron los recuerdos más recientes a los más remotos y los sepultaron en el olvido; nada tenían ya que hacer en la vida, y sus ciegos bardos, sin comprender esta ley, han roto con el mundo, y el mundo comienza a pagarles con esa fría estimación, que es el estertor del aplauso. No han bebido su inspiración en la realidad; habituados a idolatrar las suaves tintas que la lejanía presta a los términos, y la belleza de los grandes lineamientos de la historia, han temblado ante una fatigosa contemplación, erizada de contradicciones aparentes que, vistas de cerca, encubren sus puros contornos, y se niegan desdeñosos a descifrar el enigma de lo que existe. No

han dado, finalmente, forma al ideal contemporáneo, porque los ideales no son ojeadas retrospectivas ni predicciones fantásticas, sino imágenes de la vida; esto es, de la esperanza unida al recuerdo en la perpetua continuidad del presente.

Las reacciones, poderosas para destruir, son impotentes para fundar. El espíritu de la humanidad se repliega en ellas sobre sí mismo, mas no para quedarse estacionario en aquel punto, sino para concentrar sus fuerzas, elevarlas a un grado que le permita quebrantar las cadenas con que lo retienen principios que han cumplido su destino, y entrar en un superior momento de civilización y actividad. Así la literatura, trasunto el más acabado de ese espíritu, después de recoger sus fuerzas, rompe hoy también los diques en que la sujetaron las preocupaciones de todos géneros, y como el poeta florentino,

Per correr miglior acqua alza le vele.

Tengamos confianza, y esperemos. Día vendrá en el cual los gérmenes de salud que hierven en el seno de nuestra edad, se desevuelvan en una síntesis más perfecta, que también hallará su fórmula. Y, mientras tanto, aprendamos en la perenne enseñanza de la historia, ya que no en el severo precepto de la razón, a no poner en la lucha el fin de nuestras aspiraciones y a no tomar los arreos del combate como el vestido adecuado de la paz y del reposo.

Puesto que a la política miramos hoy todos, aprovechemos la lección entrañada en esas reacciones que, desconociendo su misión crítica y negativa, pretenden imponerse, engreídas con el triunfo, como fundamentos de construcción, y presumen dar normas orgánicas y totales. Así se impone la centralización, que sólo fué el grito de guerra contra el estrecho privilegio corporativo e individual; la omnipotencia del pueblo, que protesta contra el derecho divino; el teocratismo y el socialismo, viva censura contra esa pasión turbulenta de las formas políticas, que para nada se cuida del contenido de estas formas y del estado interior de la sociedad. Pero, ¡ay de todas esas presunciones!, su victoria no es más que la mitad del camino.

Mucho contribuirá a este progreso que todos sienten acercarse, el que empieza a distinguirse en la crítica. Mientras, guiada por convencionales reglas, tuvo los ojos fijos en lo que podía ser, cuando más, exacto resumen de alguna parte del pasado, nunca ejemplar invariable de la humana fantasía, apenas dió un fallo que no haya sido, en todo o en parte, revocado por la posteridad. La caprichosa anarquía que después la abandonó al juicio del individuo, ajeno de todo principio seguro, protestó contra aquella frialdad monótona que hacía veces de impasibilidad severa, y en nombre de la libertad la prostituyó al escepticismo, degenerando en esas luchas personales que hoy mismo vemos repetirse con demasiada fre-

cuencia. Contra la peregrina razón de que *así lo hicieron los antiguos* (muchas veces falsa, además) y y la de *sobre gustos no hay disputa*, se levanta la nueva crítica, que, apoyada en deducciones filosóficas absolutas, nacidas del estudio real de las leyes eternas de lo bello y del arte, procura distinguir lo que a este elemento permanente se refiere y lo que está sujeto a perpetua mudanza. La creciente difusión de la Estética, base indisputable de toda crítica que intente llenar su cometido por respecto a la literatura bella; la intención concienzuda e imparcial que ya apunta alguna vez en sus juicios, después de haber estado tan tenazmente desterrada de ellos; el sentido, en fin, más verdaderamente libre que comienza a iniciarse en esta esfera, son esperanza justa de que, abandonando inútiles prevenciones y adulaciones miserables, se levantará a la dignidad de su misión, cooperando al progreso literario con la suma de influencias (hoy exiguas, y circunscritas a fines más exiguos todavía) de que por propio derecho puede disponer.

¡Qué idea tan falsa tiene aún de la crítica la mayoría de las gentes! ¡Cuánto se clama contra la impasibilidad de sus juicios! ¡Con qué dolorosa amargura nos pintan la crueldad de su histórico escalpelo! Y, sin embargo, ninguna época menos a propósito para justificar ese sentimentalismo, que la época presente, donde tantas reputaciones se construyen al benévolo amparo de escritores amables, cuyos favores,

revestidos muchas veces de cierta imparcialidad simulada que a nadie logra engañar, llevan desde la gacetilla al folletín, y desde el folletín a la Academia, nombres acatados, de recónditos merecimientos, coronando de verdes laureles la vida ilustre de tanto «genio mal comprendido» como se remonta a la más alta fama, merced a la parálisis del espíritu general que se deja imponer ídolos indignos.

Triste puede parecer a algunos que las falsas inspiraciones del que se imagina poeta, hijas queridas de su alma, acariciadas amorosamente por él, cuando a impulsos de la a veces casi irresistible tendencia de la forma, son lanzadas al huracán del mundo y a las revueltas oleadas de la opinión, para que cumplan su ley y obedezcan libremente a su destino, se encuentren sorprendidas por una inflexibilidad austera, juzgadas y condenadas en el instante mismo de su aparición, desheredadas de toda fama, arrancados uno a uno todos sus oropeles, deshojadas una a una todas sus ilusiones, señaladas con el dedo a la maledicencia, a la burla, al desdeñoso sarcasmo de la multitud, sin que esta despiadada sentencia cuente para nada las esperanzas que ahoga, las vigilias que inutiliza, los sentimientos que hiere, los recuerdos que profana. Mas si el suplicio de esta severidad mortifica tantas quimeras y rompe tantos ideales, deber es del escritor sufrir esos juicios que pudo haber evitado, sin abandonarse a estériles lamentos ni a mezquinos rencores, sin procurar torcer el sentido públi-

co, alegando causas extrañas, y sin implorar jamás una conmiseración, siempre rechazada en asuntos semejantes por el hombre de conciencia y recto pensamiento.

Esperemos que una idea más justa se haga lugar sobre la misión de la crítica, que no es otra que la de aplicar con mesura y nobleza, pero con severidad, a las obras literarias los principios indeclinables del arte, frecuentemente desdeñados, ora en nombre de la «imitación de los buenos modelos antiguos», ora en nombre de la «independencia» romántica. Quizá no está lejos el día en que, como hemos indicado, se hermanen en fecundo consorcio una gran literatura creadora y una alta literatura crítica, término que presiente todo el que tiene fe en el progreso constante de la civilización humana, viendo, tras de la lucha con el mal, el perenne triunfo del bien, y bajo el desorden aparente de las existencias, la inefable armonía a que se mueve y concierta todo lo creado.

1863.

SOBRE EL ESTUDIO DE LA RETÓRICA Y LA POÉTICA EN LA SEGUNDA ENSEÑANZA

Sentido usual de la Rétorica y la Poética.—Su insuficiencia.—Carácter de las teorías literarias en la antigüedad clásica, la Edad Media y el Renacimiento —Tiempos modernos.—El galoclasicismo.—El romanticismo.—Influjo de la filosofía contemporánea.

Estado de las teorías literarias en España.—Sentido de la Retórica y la Poética.—Su divorcio con el de la enseñanza de la Literatura.—Necesidad de destruir este divorcio, modelando la primera sobre la segunda.—Superficial concepción del Arte como mero recreo.

Reglas que de lo expuesto se derivan para la enseñanza de la Retórica y la Poética.—Ejercicios de composición.—Su vicioso influjo.

I

Bajo el nombre de *Retórica* y *Poética* se entiende generalmente el conjunto de reglas para la composición literaria en prosa y verso. Pero si se considera que tanto una como otra especie de reglas pueden reducirse a unidad, en cuanto ambas muestran las leyes del Arte literario en sus diferentes géneros, y que las reglas no son lo primero y principal en ningún orden de cosas, ni tienen razón ni funda-

mento en sí mismas, sino en lo esencial del asunto, de cuyo conocimiento se deducen, fácilmente se advierte la insuficiencia, más todavía que de aquellos nombres, de la manera misma de entender esta clase de estudios.

Sólo, pues, del conocimiento de la Literatura en sus términos elementales pueden derivarse las leyes prácticas correspondientes a cada género particular, cuya naturaleza se define y comprende en aquélla, suministrando en consecuencia el modelo ejemplar para toda determinada obra literaria.

A la verdad, no ha sido completamente desconocida esta exigencia por los tratadistas, la mayor parte de los cuales hacen preceder ciertas nociones comunes sobre el arte, la belleza, la palabra, el gusto, etcétera, a la exposición de las teorías que constituyen su objeto. Mas por cuanto estas ideas preliminares no se presentan habitualmente como principios para los géneros mismos y sus leyes, sino como indicaciones aisladas, meramente exteriores, y añadidas al verdadero asunto de la obra, que en nada se perjudica con su omisión, puede afirmarse que tales escritos no responden propiamente a la necesidad antes reconocida.

Semejante imperfección procede de cómo desde la antigüedad ha venido considerándose este linaje de estudios. Si en Grecia, bajo la influencia más inmediata de la Filosofía, se elevaron a veces algunos pensadores a ideas trascendentales sobre el Arte li-

terario, el carácter general que predominó en los que cultivaron la Retórica y la Poética, incluyendo aun al mismo Aristóteles, fué el formalismo derivado de la observación empírica de los grandes monumentos de su literatura: carácter especialmente desarrollado y exagerado por los críticos de la escuela de Alejandría. Y en Roma, donde el espíritu filosófico logra escaso desenvolvimiento, y apenas puede pretender importancia científica, este empirismo creció hasta el punto que se nota en sus más célebres autores, quienes siguen inmediatamente las huellas de los griegos. Tal acontece, por ejemplo, a Horacio y Quintiliano.

Contenían la Retórica y la Poética del mundo clásico delicadas observaciones, sobre todo en lo referente a la forma y pormenores técnicos, aunque a vuelta de nimiedades, hoy ya inconcebibles. Pero ni aquella colección de reglas arbitrarias se sujetaban a principio alguno, formando un conjunto sistemático, una doctrina, ni eran aplicables sino—cuando más—a lo pasado, y de ningún modo a las posteriores evoluciones del arte.

Este sentido arqueológico (que así puede llamarse) de la Literatura, mostró su inutilidad prácticamente en la Edad Media, cuyos monumentos capitales contradicen a cada paso las leyes de los antiguos preceptistas, fuera de las cuales se concibieron enteramente; puesto que, lo que de parte del clasicismo influye sobre aquéllos, no son las reglas abstractas,

sino la tradición viva de sus principales obras. Mas como la ciencia de la Edad Media había sido—según era de rigor—predominantemente teológica, y no pudo dar lugar a la formación de la Literatura como ciencia propia en su género (aunque no falten ensayos en este sentido), cuando al alborear el Renacimiento se aspiró a fundar teorías literarias, fué menester recurrir de nuevo a los preceptistas latinos, resultando de aquí inmediatamente un divorcio tan radical entre el arte de la palabra y las doctrinas a él referentes, como el que se produjo entre los monumentos góticos y los libros de Vignola, imitador de Vitrubio; divorcio que terminó con la servidumbre y anulación de aquél, ante el prepotente crédito de la restauración clasicista.

El carácter erudito de las ideas literarias del Renacimiento se ha perpetuado—principalmente protegido por el patronato de Francia—casi hasta nuestros días, en que merced, por una parte, a causas íntimas nacidas de la crisis histórica que aun dura, y, por otra, al influjo de las literaturas alemana e inglesa, sustituído al de la de nuestros vecinos, se determinó una reacción contra los galo-clásicos, que tenía por objeto establecer al fin—aunque fuera ya de sazón—la teoría correspondiente al arte de los siglos medios. Las opuestas escuelas que mantuvieron entre sí la lucha a que este intento dió lugar, son las conocidas bajo los nombres de *clásicos* y *románticos*.

Estudiando la significación de los segundos, nótase al punto que el camino seguido por ellos era, sin embargo, en opuesto sentido, exactamente igual al de los preceptistas. Sin fundar científicamente su doctrina en principios racionales, sino derivándola a semejanza de éstos, de la observación de los más característicos monumentos de la Edad Media, y pretendiendo imponerlos como supremo ideal posible, en vez de limitarse a rehabilitarlos históricamente como forma esencial y legítima en su época, según la griega y la latina lo fueron en la suya, permanecían dentro de la esfera puramente empírica, haciendo converger a la imitación de sus modelos las fuerzas antes consagradas a la de los clásicos. Por esto, sus opiniones no podían valer más que como una protesta, mediante la cual, sin duda, debiera la crítica reconocer, andando el tiempo, la insuficiencia, no sólo de las teorías clasicistas, sino—por la misma razón—la de las neo-románticas.

Y cuando, templado el ardor de la lucha, unas y otras pusieron de manifiesto su vicio radical, se dejó sentir la necesidad de fundar al cabo la Literatura, como «Ciencia del Arte literario», sobre la naturaleza esencial de éste, independientemente de toda experiencia y tiempo; con cuya necesidad coincidía el desenvolvimiento de los estudios filosóficos en Alemania, que, habiendo llegado a gran madurez, derramaban su luz sobre todos los dominios de la inteligencia, para constituir por vez primera (que, en

rigor, bien puede así decirse) una enciclopedia sistemática de los conocimientos humanos.

La limitación propia de nuestras obras, jamás perfectas, alcanza, sin duda, a los particulares sistemas producidos en el desarrollo de la Filosofía novísima, muchos de los cuales contienen trascendentales errores; pero no es menos cierto, y debe reconocerse con imparcialidad, que si la Estética y la Literatura han podido, a su modo, participar de ellos, a esa Filosofía debemos la indicación del verdadero camino para la Ciencia del Arte y los anchurosos horizontes que tiene ante sus ojos la crítica moderna.

II

Natural era que, cuando este linaje de estudios no han obtenido hasta los últimos tiempos el carácter científico que les corresponde, careciesen de él en nuestra patria, alejada por vicisitudes históricas, harto conocidas, del movimiento general de la cultura europea. Y esto era tanto más lógico, cuanto que, sometida desde principios del último siglo a la influencia francesa, hubo de seguir dócilmente en las Letras la tendencia formalista de los escritores galoclásicos.

No es decir esto, por desgracia, que tan luego como el movimiento en sentido romántico, antes no-

tado, trascendió a España, nos viésemos libres de aquella influencia, que hoy todavía absorbe nuestra escasa vitalidad; pero, al sustituirse entre nosotros la imitación del romanticismo francés a la de los clasicistas del mismo pueblo, el propio carácter de esta revolución no podía menos de engendrar nuevas y superiores ideas sobre el Arte y la Literatura, levantando algún tanto, en esta esfera, el espíritu nacional.

A estas causas se han debido los últimos tratados de Retórica y Poética publicados entre nosotros, y que presentan ya algún progreso sobre los antiguos, concebidos en el sentido erudito de los clasicistas. En ellos se acopian materiales estimables, aunque no siempre utilizados bajo un plan conveniente y libre del asunto; y si algunos, sobre todo los más recientes, expresan ya tendencias en cierto modo científicas, raras veces permanecen fieles a ellas en el discurso entero de la obra, ni las desenvuelven clara, sencilla y metódicamente en relación con los fines especiales de la enseñanza a que, sin embargo, han sido destinados.

Y puesto que hemos venido a parar a este punto de la enseñanza, no creemos inoportuno hacer algunas indicaciones acerca de cómo se entiende generalmente la de la Retórica y la Poética en nuestra patria, y cómo debiera entenderse en conformidad con las ideas antes expuestas.

Colocada esta asignatura en el período de la ins-

trucción secundaria, suele comprenderse habitualmente, no sólo como una mera preparación para superiores estudios literarios, sino como fuera, en cierto modo, del campo de estos mismos estudios.

El primer extremo de esta consideración es, además de parcial, contradictorio. Es parcial, porque la segunda enseñanza, sobre servir de preliminar para ulteriores períodos académicos, constituye por sí misma, ante todo, una base de cultura y educación general humana. Es contradictorio, por cuanto ese carácter de preparación, que tiene con respecto a la Facultad de Letras (que es a la que se alude), lo tiene, igualmente, en todas las demás Facultades. Y aun sin esta relación exterior y legal, la Retórica misma (entre otros estudios) es de capital interés para diferentes carreras universitarias (Derecho, Teología, por ejemplo), en las cuales, sin embargo, ningún especial complemento recibe.

En virtud de estas razones, debe la segunda enseñanza, sin perder su naturaleza elemental, ser en este límite acabada y completa, de suerte que, dentro de ella, pueda adquirirse un conocimiento, aunque sumario, total de cada una de sus particulares ciencias. Por el contrario, según el sentido dominante entre nosotros, la Retórica y la Poética, que comprenden sólo ciertas leyes formales de las composiciones en prosa y verso, no tienen propiamente razón de ser, ni dan de por sí luz alguna útil y eficaz, sin el completo indispensable de la enseñanza análo-

ga en la Facultad de Filosofía y Letras. De aquí que, los que no están llamados por especial vocación a cursar en esta Eacultad, deben reputar como perdido e infructuoso el tiempo que consagran a aquella asignatura.

¿Acaso es más fecundo para los que continúan su educación científica en los estudios superiores correspondientes al que nos ocupa? Harto manifiesto es el divorcio que entre éste, por una parte, y la Literatura general y la Estética, por otra, existe en nuestra decaída enseñanza, y aquel que la ha recorrido en sus diferentes grados, sabe a qué atenerse sobre el asunto.

Semejante divorcio es resultado inevitable de mirar como cosas enteramente diversas la Retórica y la Poética y la Literatura, en lo cual consiste el segundo error de que debemos hacernos cargo, aunque en lo sustancial ya ha sido examinado arriba. En efecto: muchos autores y profesores (entre ellos, algunos de innegable mérito) no ven en la Retórica y la Poética la Literatura misma, sumariamente considerada en sus elementos capitales, sino una especie de iniciación práctica del joven en las formas de la composición, semejante al aprendizaje meramente técnico a que todo artista se entrega para ejercer su arte. Pero, sin entrar en la cuestión de si este aprendizaje material, solo y aislado, tal como habitualmente se entiende, es o no causa muy principal de la postración de nuestras artes, por la escasa cultura que exi-

ge de los que a ellas se dedican, para la mayor parte de los cuales su profesión se halla fuera de la vida del espíritu y constituye un oficio mecánico, más o menos hábilmente ejercido, notemos que la enseñanza de que aquí tratamos no tiene carácter práctico alguno, como la del dibujo o la ejecución musical, por ejemplo, sino que es enseñanza teórica; y que si bien hay quien juzga conveniente acompañarla de la otra, haciendo a los alumnos ejercitarse en la composición de los diversos géneros llterarios, jamás es sustituída por este ejercicio, al que sólo se concede secundaria importancia.

Ahora bien: una teoría no es más que un conjunto de ideas. Si estas ideas son inexactas y se hallan desordenadas y confundidas, no representan un estudio serio, ni sirven para nada; si son reales y están ordenadas debidamente, constituyen una doctrina científica. No hay medio, pues: o la Retórica y la Poética se organizan científicamente bajo el plan elemental de la Literatura, o debe renunciarse a ellas por completo. De hecho se muestra que, entendidas como hasta aquí, son por lo menos inútiles, más frecuentemente perjudiciales, y sólo propias para formar copleros y pedantes. Las máximas rutinarias, las clasificaciones arbitrarias y abstractas, y la insoportable balumba de pormenores y nimiedades que comprende, ni se enlazan con ninguna clase de ulteriores estudios, ni con el sentido general ya hoy dominante en la manera de considerar las letras; y no

son raíces y malezas que endurecen la razón y el sentimiento, y que deben más tarde, y no sin trabajo, arrancar, el profesor universitario en algunos, y la sociedad y el movimiennto de las opiniones en todos. Ni para la ciencia, ni para la vida artística, ni para la cultura común, ni aun siquiera para el trato social, pueden dar base semejante linaje de conocimientos.

Coincide también con este sentido, y lo sostiene en gran manera, que muchos consideran todavía el Arte literario, con especialidad en sus géneros puramente estéticos, y aun todo bello arte, como un recreo y honesto pasatiempo del espíritu, que busca en él esparcimiento y descanso de más graves tareas. El pensamiento y el corazón, creen los que así piensan, que no deben interesarse profundamente en el arte; mas que éste sólo se refiere, ya a cierto gusto correcto de las formas exteriores, ya a una sensibilidad frívola y afeminada, ya, en fin, a la moral que, cual si temiera presentarse desnuda, quiere adornarse con postizos afeites. Ni falta quien, en odio a determinadas producciones, quisiera proscribirlo por corruptor del hombre mediante la fantasía, y mutilar nuestra naturaleza. ¡Cómo ha de fundarse sobre este cimiento una verdadera ciencia de la Literatura!

Por el contrario, cuando se considera al arte como un fin y obra real humana, al igual de la ciencia, y tan esencial como la que más; y cuando se tiene

presente que, en la edad a que el joven recibe esta primera enseñanza literaria, la cultura general de su espíritu se desenvuelve bajo el predominio del sentimiento y la fantasía, para cuya educación libre y ordenada (que es a lo que preferentemente debe atenderse en esa edad) sirve poderosamente el arte, y sobre todo el Arte literario, entonces toma este asunto un sentido superior y grave a los ojos del hombre pensador, y lo halla digno de ocupar todo su pensamiento por toda su vida.

Mucho podría añadirse sobre este aspecto interesante del Arte, que hoy comienza a reconocerse por fortuna; pero baste lo dicho para levantar un tanto la idea de la enseñanza que aquí nos ocupa, idea que será clara desde luego para todo aquel que, representándose la ciencia, no como una vana curiosidad intelectual, sino como la educación gradual del hombre en el conocimiento, sabe distinguirla de un cúmulo de reglas abstractas, que para nada tocan a lo esencial de la vida.

III

De las ideas que preceden, se desprenden algunas reglas prácticas para la enseñanza misma, las cuales, reflexionando sobre el particular, hallará desde luego por sí el profesor que abunde en el sentido expuesto. Así, por ejemplo, teniendo pre-

sente que el fin especial de este estudio debe ser educar la fantasía y el sentimiento del joven, interesándolo gradualmente en el asunto, haciéndole vivir en él íntimamente y guiando su atención sobre los puntos capitales de la doctrina, para despertar su idealidad y abrir, mediante esta cultura, la primera libre fuente del pensamiento reflexivo, el profesor huirá de fatigar la memoria del alumno con un exceso de pormenores, incompatible con el carácter elemental de esta enseñanza; procurará sostener y fortalecer su atención sobre lo principal, sin complicar su exposición sumaria con las infinitas cuestiones subordinadas que en cada punto pueden siempre derivarse; prescindirá, en cuanto pueda, de voces técnicas de origen exótico (no hay alumno que no deteste y olvide al punto la interminable serie de nombres griegos de que está erizado, por ejemplo, el tratado de las figuras), y las suplirá con ventaja, teniendo siempre cuidado de usar las palabras esenciales en rigorosa unidad de sentido, por cuyo medio toda palabra se hace en cierto modo técnica; en suma, jamás mostrará su ciencia abstractamente y como fuera del círculo donde habitualmente se mueve el pensamiento del joven (lo cual pide esfuerzos imposibles en su edad); sino haciéndola brotar de la raíz de la misma vida común y en medio de sus más usuales y gratas relaciones.

Los ejercicios prácticos de composición a que algunos profesores acostumbran a sus discípulos, res-

ponden a la idea, antes examinada, de la separación entre la Literatura y esta enseñanza, que equiparan al aprendizaje artístico. Sobre esto se ha dicho ya bastante. Ahora, bajo el presente aspecto, añadiremos que esa analogía es tanto menos fundada, cuanto que dicho aprendizaje tiene lugar, en las artes figurativas, mediante la copia del modelo, y en la Música, con la lectura (solfeo, ejecución instrumental) de las obras propuestas; de suerte, que el ejercicio del principiante no es ejercicio *de composición,* y se distingue perfectamente de ésta. Pero, en el Arte literario, la composición y la imitación de las formas externas se confunden y son absolutamente inseparables. En este concepto (ciñéndonos a los géneros estéticos, campo ordinario de estos ejercicios), ¿qué resultado puede dar la composición del joven, cuando ni su espíritu tiene consistencia para alimentar propia inspiración, ni el hábito de los grandes escritores le ha despertado el sentido de las formas? Si las obrillas frívolas e insípidas que este forzado trabajo produce, son (como todos ciertamente reconocen) meros *juguetes,* ¿no se acostumbra con ellas el hombre desde el principio a una consideración superficial y falsa del arte? ¿Qué respeto hacia él, ni qué inteligencia real de su importancia puede adquirirse de este modo? Así se cierra para muchos el camino del arte (abierto en toda alma), que menosprecian, habituados a mirarlo como pueril entretenimiento, tan luego como llegan a en-

contrar interés serio en otros asuntos que estiman por muy superiores, con grave daño de su fantasía y de su corazón, cuya incultura trasciende a toda la vida y funestamente la corrompe. Y en esta desestima del arte, ¡qué responsabilidad la del que, pudiendo, no enseñó al joven a comprenderlo y amarlo!

Tal es, a nuestro entender, la misión del estudio que nos ocupa. Compárese ahora lo que es en realidad la Ciencia literaria, así en sus rudimentos como en toda su extensión, con esas prescripciones formales y exteriores que generalmente se comprenden bajo el nombre de Retórica y Poética. Quizá no ha llegado el tiempo en que esta Ciencia se constituya y organice definitivamente en sus elementos fundamentales; pero ya debemos caminar a este fin. ¡Pueda este sentido hallar eco en los dignos profesores consagrados a su enseñanza!

1866.

PLAN DE UN CURSO DE PRINCIPIOS ELEMENTALES DE LITERATURA [1]

Introducción

I.—Concepto de la Literatura.

La Literatura, como Arte.—Su relación a la actividad.—Actividad común y artística.—Explicación del concepto del arte.—La Literatura, como el Arte literario.

La Literatura, como Ciencia del Arte litera-

(1) Durante el año académico de 1866-67, explicó el autor en el *Colegio Internacional,* que por entonces dirigía en esta capital el señor don Nicolás Salmerón, un curso de Literatura con arreglo a este programa. Muchas de las doctrinas capitales de aquel curso han recibido posteriormente la sanción de dos escritores tan distinguidos como los señores don Manuel de la Revilla y don Salvador Arpa, en dos libros, que ambos llevan el título de *Principios de Literatura general,* y han sido publicados, respectivamente, en Madrid, en 1872, y en Cádiz, en 1874.

El primero de estos dos escritores auxilió, en gran manera, la redacción del presente programa, en la parte especial, y, sobre todo, en la poesía lírica, en la cual, por falta de tiempo, había terminado el curso expuesto en el *Colegio Internacional.*

Ambos, curso y programa, tienen mucho que agradecer a la enseñanza del doctor Fernández y González, profesor que fué de Literatura en la Universidad de Granada, y hoy de Estética en la de Madrid.

rio.—Concepto de la Ciencia de la Literatura.—Su división.—Filosofía (principios) de la Literatura.—Historia (hechos) de la Literatura.—Filosofía de la Historia de la Literatura.

II.—Determinación del objeto del presente ensayo.

Limitación a la Filosofía de la Literatura.—Carácter elemental.—Método y modo de proceder.—Plan del curso.

III.—Relaciones de la Ciencia de la Literatura.

Relación con la Ciencia general del Arte.—Con la Lógica y la Doctrina de la Ciencia. Con la Ciencia del Lenguaje.—Con la Estética.—Con la Moral.—Con la Historia de la Humanidad.

Utilidad de la Ciencia de la Literatura.—Utilidad general.—Utilidad especial para el literato (científico, poeta, etc.).

PARTE GENERAL

(TEORÍA DE LA LITERATURA)

SECCIÓN 1.ª—Desenvolvimiento ulterior del concepto de la Literatura.

Exposición de este concepto en sus términos. Relación del Arte literario con los demás.—

Bases para la clasificación de la Literatura en el sistama general del Arte.—Clasificación del Arte literario.—Comparación de la Literatura con otras Artes principales.

SECCIÓN 2.ª—Elementos del Arte literario.

I.—Lo expresado (asunto, fondo, idea, esencia).
Lo inmediatamente expresado (nosotros mismos en nuestros estados interiores).—Lo mediatamente (mediante nosotros) expresado (el Mundo y sus seres).—Lo supremamente expresado (Dios y las cosas divinas).

II.—Lo expresante (forma, signo, medio sensible).
Consideración general de la palabra, como medio del Arte literario.—La palabra vulgar.—La palabra artística (literaria).—Su concepto.—Sus condiciones espirituales, naturales y compuestas (humanas).

III.—La expresión (unión del fondo y la forma, como manifestación de aquél en ésta).
Relación entre el asunto y la palabra como medio sensible.—Modos de la expresión.—Expresión directa.—Expresión figurada.—Su naturaleza.—Consideración de las principales figuras literarias (Retórica).

SECCIÓN 3.ª—Composición de la obra literaria.

I.—El artista literario.
A.—Su concepto y carácter peculiar.

B.—Sus facultades.

a)—El pensamiento, y su función en la producción literaria.—Su concepto.—Facultades intelectuales.—La razón, como facultad de las ideas.—La imaginación.—La memoria.—El entendimiento.

b)—El sentimiento, y su función en la producción literaria. — Su concepto. — Sus modos.—Sus grados.

c)—La voluntad, y su función en la producción literaria.—Su concepto.—El propósito y fin en la obra literaria.—La finalidad artística y la finalidad moral, estética, etc., en la obra literaria.—Moralidad literaria.

d)—Unión y cooperación de todas las facultades en la producción literaria.—Organismo de esta cooperación.—La razón, y su función sobre todas las demás facultades.

C.—Poder artístico.

El poder artístico en la obra literaria.—Sus grados.—Habilidad técnica (dominio del material = la palabra).—Talento.—Genio.

D.—Disposición del artista para la producción literaria.

a)—Vocación del artista literario.—Su concepto.—Caracteres de una vocación real para este arte.

b)—Educación del artista literato.—Cultura general humana que necesita.—Experiencia de la vida.—Cultura especial para su arte.—Educación teórica.—Educación práctica (manejo artístico de la palabra). Educación teórico-práctica.—Relación de estas esferas con los elementos de la Literatura.

c)—Móviles y estímulos del artista literario para la producción.—Su esfera de acción. Sus clases.—Móviles inferiores-sensibles; superiores-ideales; absolutos.

d)—Formas y estados opuestos de la actividad literaria.—Impresionabilidad (receptividad, sensibilidad). — Inspiración (espontaneidad).—Sus modos.—Sus grados. La inspiración en las diversas esferas y fines de la vida.

II.—Funciones de la producción literaria.

A.—Preliminar sobre la clasificación y gradación de estas funciones.

B.—Funciones internas (*composición*, en sentido estricto).

a)—Concepción.—Su relación al elemento correspondiente de la Literatura (el asunto).—Su relación a la facultad respectiva (la razón, como facultad de las ideas).—Modos de la concepción.

b)—Representación sensible del asunto (for-

mación del ideal).—Su relación al elemento respectivo de la Literatura (la forma). Representación interior de la palabra en la fantasía.—Su relación a la facultad correspondiente (la imaginación).—Modos de la representación.—Imitativa, productiva y compuesta (estética).—Directa e indirecta (simbólica).—Inmediata o mediatamente literaria.

c)—Unión de la concepción y la representación.—Su relación al elemento respectivo (la expresión).—Su relación a las facultades respectivas.—Relación con la memoria (para el enlace y continuidad de la serie en la composición).—Relación con el entendimiento (para la discreta y proporcionada referencia de la representación a la concepción).—Acción superior sintética de la razón.

C.—Funciones interno-externas *(ejecución* exterior).—Naturaleza de la ejecución.—Consideración ulterior especial de la palabra literaria.—Sus elementos (letra, sílaba, vocablo, frase, período, discurso).—Acento y tono.—Ritmo de la prosa y del verso.—Significación de las palabras.—Modos de la ejecución.—Grados de la misma.—Primer trazado (proyecto, bosquejo, plan).—Elaboración.—Revisión y corrección.

D.—Sobre las llamadas reglas de la producción literaria.—Reglas generales de la producción.—Reglas de la composición.—Reglas (tecnicas) de la ejecución.

III.—La obra literaria.

Su concepto.—Sus elementos.—Su individualidad y originalidad.—Estilo.—Su concepto. Sus géneros (objetivo y subjetivo).—Sus modos (severo, florido, armónico).—Degeneraciones de estos modos (tosco, afectado, ecléctico).—Esferas del estilo (individual, local, nacional, etc.)—El estilo, con relación a las épocas.

SECCIÓN 4.ª—Contemplación de la obra literaria.

I.—El sujeto de la contemplación: el público (el lector, el oyente, el espectador).

Su concepto y carácter.—Clases y grados de público.—Permanente y actual.—Inculto, diletante, culto (inteligente, racional) también en varios grados.—Fuentes (facultades) de la contemplación—El sentido externo en la contemplación literaria.—La fantasía.—La memoria.—El entendimiento.—La conciencia y la razón.

II.—La contemplación en sí misma.

Su concepto.—Comparación con la composición y producción.—Relación de la obra al público.—Diálogo del autor y el público,

mediante la obra.—Efecto (impresión) de ésta.—Anacronismo y sus clases.—Funciones y momentos de la contemplación.—Resultados de la contemplación.—El gusto (sentido artístico) literario.—La crítica literaria. Su concepto.—Sus modos y grados.

SECCIÓN 5.ª—Principios filosóficos de la Historia de la Literatura.

Manifestación individual de la Literatura en el tiempo (Historia de la Literatura).—Leyes capitales de esta manifestación.—Edades y períodos capitales de la Historia de la Literatura.

PARTE ESPECIAL

(TEORÍA DE LOS GÉNEROS LITERARIOS)

Introducción

I.—Principios para la división de la Literatura.

Examen de las clasificaciones más comunes de los géneros literarios.—Sentido verdadero del género literario.—Errores de los preceptistas y retóricos en este punto.—Unidad del Arte literario sobre sus determinados géneros.

II.—División de la Literatura en sus géneros esenciales.

Literatura predominantemente bella *(Poesía)*. Literatura predominantemente útil *(Didáctica)*.—Literatura compuesta o bello-útil *(Oratoria)*.

III.—Plan sumario de esta parte de la Ciencia de la Literatura.

Sección 1.ª—Poética

Introducción.—Concepto y plan de esta parte.

Poética general

I.—Concepto de la Poesía,

II.—Elementos de la Poesía.

1)—*La belleza.*

A.—Idea y plan de la Ciencia de la belleza *(Estética)*.

B.—Concepto sumario de la belleza.—Formación de este concepto.—Sus elementos.—La belleza, como una categoría universal.

C.—Modos de la belleza.—1) Según su interior organismo.—*a)* La belleza en su unidad indistinta *(sencilla)*.—*b)* La belleza en sus modos interiores opuestos *(sublime, trágica, cómica,* etc.)—*c)* La belleza en su composición *(armónica)*.—2) Según la existencia.—*a)* Belleza eterna.—*b)* Belleza indivi-

dual-sensible.—*c)* Belleza eterno-individual *(viva)*.

D.—Esferas de la belleza.—1) Belleza real. *a)* Belleza natural.—*b)* Belleza espiritual. *c)* Belleza humana.—*d)* Belleza divina y su relación a la del Mundo.—2) Belleza ideal (representada en la fantasía).—3) Belleza artística.—*a)* El Arte bello.—*b)* Su relación al Arte uno y todo.—*c)* La belleza en el Arte literario.

E.—Impresión producida por la belleza en el sujeto contemplador.

2)—*La poesía.*

La palabra poética.—Condiciones de la palabra poética.—Distinción entre la palabra vulgar, la literaria y la poética,—La versificación y la Poesía.—Modos de la palabra poética.—*a)* Palabra poética no rimada (prosa estética).—*b)* Palabra poética rimada (verso).—La versificación y sus formas principales (Principios de *Arte métrica)*.

III.—Relaciones de la Poesía con los restantes géneros de la Literatura.

Poética especial

Introducción.

1.—Concepto y división de los géneros poéticos.—Principios a que debe sujetarse esta división.—Crítica de las clasificaciones más

usuales.—Errores de los preceptistas.—Unidad de la Poesía sobre sus géneros.

2.—Enumeración de los géneros poéticos.—Poesía predominantemente objetiva *(épica)*. Poesía predominantemente subjetiva *(lírica)*. Poesía compuesta *(dramática)*.

1.—Poesía épica

I.—Concepto de la Poesía épica.

II.—Sus elementos (fondo y forma).

III.—Su división:

1)—Por el fondo: Épica ideal o filosófica (Poema épico-didáctico).—Épica histórica (Poema épico-histórico).—Épica filosófico-histórica o compuesta (Epopeya).

2)—Por la forma: Épica versificada (Poema épico, propiamente dicho).—Épica en prosa (Novela.)

IV.—Ojeada histórica sobre el desarrollo de la Poesía épica.

V.—Concepto, carácter y condiciones de los diversos géneros épicos.

A.—Poema épico-didáctico.—Su verdadero concepto en el amplio sentido.—Sus condiciones y elementos.—Sus clases (proverbio, fábula, alegoría, poema didáctico, propiamente dicho).—Su desarrollo histórico.

B.—Poema histórico.—Su concepto.—Sus ele-

mentos y condiciones.—Sus clases (poema religioso, político, heroico, descriptivo-natural, etc.)—Su desarrollo histórico.—El poema cómico.

C.—Epopeya.—Su concepto.—Sus elementos y condiciones.—Su desarrollo histórico.

Apéndice especial sobre los llamados poemas menores.

2.—Poesía lírica

I.—Concepto de la Poesía lírica.
II.—Sus elementos (fondo y forma).
III.—Lírica métrica y prosada.
IV.—Enumeración de las formas líricas principales.
V.—Desarrollo histórico de la Poesía lírica.

3.—Poesía dramática

Parte general

I.—Concepto de la Poesía dramática.
II.—Sus condiciones.
III.—Sus elementos (fondo y forma).
IV.—Sus relaciones con otras Artes (Declamación, Artes del diseño, Música. Baile).
V.—El público en la Poesía dramática.
VI.—Ojeada a la historia de este género.

Parte especial

I.—División de la Poesía dramática en general.

II.—Concepto, carácter y condiciones de los diversos género dramáticos.

A.—La Tragedia.—Su concepto.—Sus verdaderos elementos y condiciones.—Su desarrollo histórico.

B.—La Comedia.—Su concepto.—Sus elementos y condiciones.—Sus clases (comedia de costumbres, de carácter, de enredo, política, etc.—Su desarrollo histórico.

C.—El Drama propiamente dicho.—Su concepto.—Su relación con los demás géneros teatrales.—Su carácter.—Sus condiciones y elementos.—Sus clases (drama histórico, religioso, de carácter o psicológico, político, social, fantástico, etc.)—Su desarrollo histórico.

III.—Géneros dramáticos formados por la unión del Drama con otras Artes.

A.—Unión del Drama con la Música (Ópera, Oratorio, Zarzuela, etc.).

B.—Unión del Drama con la Música y el Baile (Baile escénico o dramático.)

IV.—Artes constantemente unidas al Drama (Pintura, Arquitectura y Escultura escénicas, Declamación, Mímica, Indumentaria.)

APÉNDICE. —*Relaciones de los géneros poéticos entre sí*

A.—Formas compuestas especiales.—*a)* Formas épico-líricas (Elegía, Sátira, Balada, Leyenda fantástica, Epístola).—*b)* Formas épico-dramáticas (Poema dramático o Drama épico).—*c)* Formas lírico-dramáticas (Égloga, Monólogo dramático, Loa, Cantata.)

B.—Organismo de todos los géneros poéticos bajo la unidad de la Poesía.

C.—Posibilidad infinita de ulteriores formas y géneros poéticos.

SECCIÓN 2.ª—DIDÁCTICA

Didáctica general

I.—Concepto de la Literatura didáctica.—Distinción entre el fondo científico y la forma literaria en las obras de este género.—Carácter especial con que son aquí consideradas estas obras.

II.—Condiciones y elementos de la Didáctica.—Fondo y forma didácticos.—Su distinción y relación con el fondo y forma científicos.—La exposición didáctica, como «forma de la forma» de la Ciencia en su producción histórica.

Didáctica especial

I.—División de la Didáctica.

A.—Por el asunto.—*a)* Didáctica filosófica.—*b)* Didáctica histórica.—*c)* Didáctica compuesta.

B.—Por la cualidad y carácter de la exposición.—*a)* Didáctica científica (ya elemental, ya superior).—*b)* Didáctica popular.

C.—Por la extensión.—*a)* Didáctica compendiosa o sumaria.—*b)* Didáctica amplia o magistral.

II.—Concepto, condiciones y carácter de la Didáctica filosófica.

III.—Consideración especial de la Didáctica histórica, y en particular de la Historia humano-terreste.—*a)* La Historia, como género literario.—*b)* Condiciones y carácter de la exposición histórica.—*c)* Géneros históricos principales.—*d)* Escuelas históricas.—*e)* Consideración histórica de este género.

IV.—Consideración de la Didáctica filosófico-histórica en sus condiciones peculiares.

V.—Relaciones de los géneros didácticos entre sí.—Formas didácticas compuestas.—Organismo en los géneros didácticos.

Sección 3.ª—Oratoria

Parte general

. —Concepto de la Oratoria.—Su carácter compositivo y armónico.—Sus condiciones.

.—Elementos de la Oratoria.—Su fondo.—Su forma.—La palabra hablada.—Oratoria escrita.

.—Relaciones de la Oratoria con la Lógica, la Didáctica y la Poética.—*a)* Elemento lógico.—*b)* Elemento didáctico.—*c)* Elemento poético.

IV.—La palabra oratoria en su relación y distinción con la palabra poética y la vulgar.

V.—La composición o Discurso oratorio.—*a)* Sus condiciones.—*b)* Sus partes esenciales.

VI.—La declamación y la mímica como artes auxiliares de la Oratoria.

VII.—Reflexión sobre el público, como elemento activo en la composición oratoria.

Oratoria especial

I.—Los géneros oratorios.

División de los géneros oratorios.—Condiciones de esta división.—Sentido verdadero del género oratorio.—Variedad infinita de los géneros oratorios.—Razón de la clasificación histórica (adoptada).

II.—Oratoria científica.

Su concepto.—Sus condiciones y elementos. Sus clases (discursos académicos, lecciones, explicaciones y conferencias, discusiones científicas, etc.).—Su desarrollo histórico.

III.—Oratoria política.

Su concepto.—Sus elementos y condiciones.—Sus clases (oratoria parlamentaria, científico-política, popular, político-militar, etc.).—Su desarrollo histórico.

IV.—Oratoria forense.

Su concepto.—Sus elementos y condiciones.—Sus clases (acusaciones, defensas, alegatos, etcétera).—Su desarrollo histórico.

V.—Oratoria religiosa.

Su concepto.—Sus elementos y condiciones.—Sus clases (dogmática, polémica, panegírica, popular, propagandista, según las religiones, etc.).—Su desarrollo histórico.

VI.—Relación de los géneros oratorios entre sí.—Formas compuestas.—Organismo y combinación de todos estos géneros.

Apéndice

1.—Composición y relación de todos los géneros literarios entre sí.

2.—Posibilidad de inagotables combinaciones e infinitas formas literarias.

3.—El elemento poético en la Didáctica y la Oratoria.

4.—El elemento didáctico en la Poética y la Oratoria.

5.—El elemento oratorio en la Poética y la Didáctica.

1870

CONSIDERACIONES
SOBRE EL DESARROLLO DE LA LITERATURA MODERNA

Insuficiencia de la Historia política.—Necesidad de completarla, mediante otros factores.—Prioridad, a este fin, del arte de lo bello, y, especialmente, de la literatura estética.—Armonía entre ésta y la civilización.=Aplicación a Francia.—Filósofos y poetas.—Imitación de la cultura francesa.—Sus causas.—Su influjo en nosotros.=La literatura francesa.—Originalidad de las naciones: sus elementos.—La tradición literaria en Francia.—Ideal de su historia.=La literatura de imaginación en Francia.—Neo-clasicismo.—Despotismo de la imitación greco-latina, hasta entrado ya este siglo.=Divorcio entre la literatura y la sociedad.—Germinación consiguiente de un nuevo ideal.—Triunfo de las tendencias románticas.—Imitación de la Edad Media en Francia.=Caracteres de la literatura moderna.—Superior intimidad del sentimiento.—Perversión de este carácter en el sentimentalismo contemporáneo.=Naturalidad.—Carácter artificial del galo-clasicismo cortesano.—Protesta de los románticos en pro del natural.—Degenera en el realismo.—Verosimilitud real y estética.=Valor del individuo en la literatura moderna.—Comparación con el mundo clásico.—Religiones antiguas.—Los bárbaros y el feudalismo.—Sus efectos en la literatura.=Nueva situación del artista.—Los preceptistas: olvido de sus reglas.—El individualismo en la literatura.—Teoría de la expresión.=El sentimentalismo, el realismo y el individualismo en Francia.—Lo ideal y lo extravagante.—La aberración como norma.=Influjo de estos extravíos en la suerte del romanticismo.—Las mujeres en la literatura francesa.=Influjo de la moderna literatura francesa en España.—La dinastía de Borbón.—Persistencia del carácter español en nuestra historia.—Cómo cede al galo-clasicismo.=Resistencia contra éste.—Triunfo del galo-

romanticismo en España.—Literatura que produce.=Renacimiento que comienza hoy a iniciarse: sus señales.—Defectos que en él se notan.—Vulgaridad.—Afectación didáctica.=Necesidad de arraigar la literatura en la civilización contemporánea.—Misión de la crítica.—Exigencias que nacen de las nuevas ideas.—Imposibilidad de limitar *a priori* la producción literaria.—Doble objeto de ésta.

I

Inútil sería para la trascendental indagación del espíritu de los pueblos acudir a esa Historia, que, describiendo los acontecimientos en sus caracteres exteriores y realidad formal, permanece muda en cuanto a sus causas, y prescindiendo de sondear los íntimos senos donde arraigan y se fundan, crea una serie de exposiciones, sin más lazos que los del tiempo y los lugares, sin más utilidad práctica que la de satisfacer una vana y pueril curiosidad. Y es natural que la Historia, considerada como la mera narración del suceder de las cosas, no pueda ilustrarnos respecto de su naturaleza esencial. El pensamiento de los pueblos, como el de los individuos, si se presenta perfecto y en toda su plenitud en el mundo interior de la fantasía, jamás logra desenvolverse por entero en el mundo de la realidad exterior, merced a la multiplicidad de accidentes perturbadores que, enlazados como una red en su camino, lo embarazan y detienen, lo desvían y casi nunca le permiten llegar hasta su fin. De aquí que, entre el

hecho y su concepción determinante, exista esa diferencia que el vulgo ha consignado en uno de sus más sabios proverbios.

No basta, pues, el conocimiento de los sucesos históricos para explicar sus causas y el encadenamiento de su desarrollo progresivo. Y como quiera que el estudio de la historia, en tanto tiene valor, no puramente teórico, sino práctico, en cuanto puede mostrarnos la relación de la idea de las cosas con su existencia determinada mediante el hecho, porque sólo así pueden ser útiles y aplicables sus enseñanzas; suministrándonos, con la experiencia de los obstáculos que ha de vencer nuestro pensamiento para hacerse efectivo, el tacto y sentido real de la vida; comprendiendo la constitución general de las sociedades, las tendencias de su carácter, sus vicios y sus virtudes, y abrazando el conjunto de sus diversas manifestaciones para resolverlas en principios fundamentales, se hace necesario buscar en otra parte esos inapreciables datos que no puede suministrarnos la relación descarnada de los acontecimientos políticos, sin cesar renovados en la superficie de la sociedad. A este fin, ha de penetrarse en otra esfera de hechos más personal e íntima, donde el espíritu humano se revela con más espontaneidad y libre acción, sin temer causas extrañas que coarten su vuelo; y el examen general de la educación religiosa del hombre y de las evoluciones de la especulación racional y del arte, concurre a formar una

ciencia histórica, más amplia y comprensiva que la común, y compuesta de elementos heterogéneos en la apariencia y en la individualidad aislada de cada uno de ellos; pero homogéneos y estrechamente conexionados por la raíz común de que proceden y por las leyes que determinan su aparición.

Entre tantos diversos factores como cooperan a constituirla, ninguno es de más valor que el bello arte. Desarróllase la investigación puramente filosófica por la libre iniciativa de la inteligencia, que la reflexión fecunda; nace el derecho de la espontaneidad y conciencia del pueblo en el Estado; constrúyense las ciencias naturales al amparo de la observación y la experiencia; extiéndese la industria en el campo de las necesidades humanas; pero la concepción artística, creada sin un fin exterior y segundo que la limite en determinado espacio, brotada en lo más individual y característico que tiene el hombre, se realiza en un mundo abandonado a su albedrío, sin otro yugo que el de su propia voluntad. Y en efecto, apenas se concibe que el sabio, por ejemplo, concentre el fruto de sus tareas en un libro, sin imaginar que ha de aprovechar a los demás, a la vez que a sí mismo; mientras que comprendemos perfectamente que el artista dé vida a sus ideales y se recree en sus obras, sin otra aspiración que responder a una íntima necesidad de su alma. Preside a la obra social de ciencia el pensamiento de lo útil; la estatua, la pintura, la melodía, la poesía, for-

mas donde el sentimiento se funde en toda su pureza, pueden tomar realidad en el silencio del gabinete, sin brindar sus atractivos más que al que supo crearlos.

Las artes son, pues, de todas las manifestaciones del espíritu, las que, conteniendo más carácter subjetivo, indican a la par con mayor determinación el de las épocas; y entre las artes, la literatura bella es la que, por los medios de expresión de que dispone, por la casi universal y superior influencia que ejerce, por la inmensa variedad de la esfera en que se mueve, ofrece con mayor claridad y precisión esa feliz armonía de lo general con lo individual, que es el *summum* de la representación sensible.

Suprímase la literatura de un pueblo, y en vano se apelará para reconstituir su pasado a su historia política, muda armazón de sucesos, esqueleto que no reviste la virilidad de la musculatura, ni anima el vivificante calor de la sangre; estúdiese aquélla, y los más remotos tiempos y las generaciones más olvidadas se nos presentarán con toda la pompa de sus grandezas, con todas sus miserias, con todas sus aspiraciones, con todos sus extravíos. Sin ella, nos fuera imposible penetrar de qué modo se preparan y fermentan en el fondo de las sociedades los múltiples elementos que han de concurrir en una época dada a mudar su constitución; como el espíritu público, divorciado de las instituciones que ya no se

apoyan en él, va minando lentamente sus fundamentos hasta dar con ellas en tierra; y por qué misteriosa ley, cuando sus muros de bronce parecían desafiar el empuje de los siglos, desquiciados en sus cimientos, se desploman, arrastrando pueblos enteros edificados a su sombra y que envuelven en sus ruinas.

De esta suerte, no es otra cosa la literatura que el primero y más firme camino para entender la historia realizada; mentor universal, nos reproduce lo pasado, nos explica lo presente, y nos ilustra y alecciona para las oscuras elaboraciones de lo porvenir.

En ninguna otra esfera puede estudiarse con más seguridad el carácter de los pueblos y las variaciones que sufre la opinión, con la cual establece la literatura una mutua prestación de ideas, recibiendo la inspiración del espíritu común social, para devolvérsela más tarde, fundida en creaciones individuales sorprendentes. ¿Dónde se manifiesta la índole del clasicismo en su mayor elevación? En los poemas de Homero, en las tragedias de Esquilo, en las arengas de Demóstenes. ¿Dónde se dibujan más hondamente las sucesivas degeneraciones de esa civilización misma? En la Eneida y la Farsalia. ¿Dónde se conoce a los españoles del Renacimiento? En el teatro de Lope y Calderón. Allí aparecen con entera verdad en la plenitud de su genio, con todos los rasgos distintivos de su fisonomía, maravillosa-

mente expresados por aquellos hombres inmortales que, colocados entre la grandeza del siglo XVI y la decadencia del XVII, parece que recogen, con el postrero y más esforzado aliento de la inspiración nacional, el fruto de los gérmenes dspositados por la Edad Media en nuestro suelo, y lo ofrecen un día y otro día, como ejemplo y enseñanza inestimable, a una sociedad que empieza a renegar de esos precedentes y aspira a suicidarse por contradecirlos.

Ningún estudio, pues, más fecundo, más provechoso, de más valor práctico—contra lo que suele pregonarse—que el estudio de las literaturas, y singularmente el de sus obras bellas y artísticas. Ellas no se limitan a darnos a conocer las civilizaciones que representan, con esa palidez que hallamos siempre en las relaciones de los viajeros, y que, a lo sumo, nos inspira el deseo de experimentar por nosotros mismos las impresiones que se nos refieren; sino que, trasportándonos al seno de la realidad animada y viviente, poniéndonos en contacto inmediato con ella y dejándonos enteramente libres para abandonarnos a la fecunda intimidad de su comunicación, abre, aun al espíritu menos educado, inmensos horizontes, donde sólo por la contemplación directa de la vida podemos penetrar, no por la perspectiva lejana de su nebuloso reflejo; y que, interesando la actividad completa del alma, desde la fantasía a la reflexión, según el grado de su respectiva

cultura, despierta nuestra espontaneidad, y sustituye sus propias emociones y pensamientos a los convencionales juicios y al fútil entusiasmo, muchas veces únicamente fundados en la autoridad de artificial tradición.

II

Si aplicando ahora estos principios, ligeramente indicados, al conocimiento de la índole particular de un pueblo, que se ofrece a nuestra vista, no bien entramos a considerar en su conjunto el desarrollo de la historia moderna, nos preguntamos cuál será, pues, el dato esencial para comprender el carácter de la nación francesa, ¿habrá quien vacile en señalar su literatura? Ella posee, sin duda, la clave del problema; en ella es donde su espíritu y su vida social se realizan con entera determinación; y si todas las manifestaciones de su genio van selladas con sus rasgos diferenciales; si—por ejemplo—en Montaigne, Descartes y Cousin puede estudiarse el desenvolvimiento de su Filosofía desde el Renacimiento acá, en sus monumentos literarios es tan sólo donde ese estudio puede completarse convenientemente; y mientras aquéllos apenas nos inician en las ideas de su época, los segundos nos exponen todas las direcciones contemporáneas de la actividad nacional: ideas, sentimientos, propósitos.

Mucho más que aquellos filósofos, nos inician el *Roman de la Rose*, Ronsard y Rabelais, Malherbe y Boileau, Chateaubriand y Víctor Hugo en la progresión de la moderna sociedad francesa, cuyo espíritu puede seguirse, como en ninguna otra parte, en las producciones que resumen sus evoluciones más notables. La superficialidad y el énfasis; la exagerada influencia del Renacimiento en ese pueblo, que hundió sus escasas tradiciones nacionales para levantar sobre sus escombros las maravillas del mundo pagano, y convertir a su imitación todas sus fuerzas y su actividad literaria; la reacción de las nuevas ideas, más tarde desnaturalizadas, hasta el punto de sublevar en contra suya a los hombres de buen sentido; la historia íntegra, en fin, de la moderna literatura francesa, vive en esos nombres, y con ella la de todos los desenvolvimientos de su espíritu.

Mas ¡qué mucho que eso alcancen a significar, si en ellos vive al par la de tantos otros pueblos, la de tantas otras literaturas; si sobre ellos se ha modelado y en gran parte se modela todavía la Europa entera; y si, para nuestra mayor y más dolorosa enseñanza, en ellos pueden aprenderse la historia de nuestras letras durante un largo período, la historia de nuestras instituciones, la historia de nuestras costumbres!

Y esto depende de condiciones singulares. Nación, la francesa, cuyo carácter ligero y expansi-

vo, cuyos antecedentes, cuyo idioma, cuya misma posición geográfica, hacen más propia para difundir ideas y sistemas que para producirlos, ha ejercido un influjo casi siempre notable sobre el resto de los pueblos de Europa. La clásica Italia, la reflexiva Inglaterra, la docta Alemania, la apartada Rusia, han sufrido o sufren este influjo, que se determina, ya en la esfera de las relaciones sociales, ya en la de la política, ya en la del arte, ya en todas ellas a un tiempo. En cuanto a nosotros, el espíritu francés, encarnado en nuestra sociedad, ha reinado despóticamente en la literatura, sobreponiendo su cosmopolitismo a la índole nacional de nuestro genio.

Honrosos timbres puede ostentar la Nación vecina a la gratitud del mundo. Plantel de aclimatación para todo género de innovaciones, centro del movimiento europeo, cuya dirección ha ejercido tantas veces, la voz de Francia, mezclada generosamente a las elocuentísimas lecciones de su triste experiencia, ha sido el vehículo que ha llevado a los más apartados confines los gérmenes de la cultura, los fundamentos de la civilización. Pero si merecen consideración estos servicios y simpatía sus desgracias, esa consideración y esa simpatía no deben conducirnos a sustituir con su criterio el nuestro, a pensar como piensa, a sentir como siente. Pretender, pues, modelar nuestra literatura sobre la suya es empobrecernos nosotros, sin enriquecerla a ella. Desgracia-

damente, no siempre hemos resistido ese funesto poder de la imitación, de que difícilmente escapan los escritores ligeros e incapaces de ahondar en la esencia de las cosas y expresarla libremente; harto tiempo, llevando por guía a un ciego, ha caminado nuestra literatura de vacilación en vacilación, de extravío en extravío, y si no se ha perdido para siempre, es porque nuestro pueblo tiene tradiciones y elementos de vida propios; y los pueblos que tienen historia, tienen literatura, que necesariamente ha de florecer, tan luego como las circunstancias sociales le presten amparo.

III

Veamos ahora qué literatura es esa, que ha impuesto su yugo a las primeras de Europa.

Francia, atenta, hemos dicho, a difundir más que a crear, se ha distinguido en la época moderna, tanto como por su influjo poderoso, por su falta de originalidad. No hay en la creación ser alguno que carezca un solo instante del sello individual que lo caracteriza y distingue en medio de los demás seres partícipes de su misma naturaleza; y esta individualidad, cuya importancia crece a medida que nos elevamos en el orden gradual de las cosas, y que llega a alcanzar en el hombre un valor extraordinario, se revela también en las naciones, verdaderas personas

sociales, destinadas por Dios a servir de órganos y condiciones superiores para el cumplimiento de los fines humanos. Por esto, cada pueblo, como cada individuo, lleva aneja una significación singular y propia, representa—por decirlo así—una idea esencial, cuya prosecución alimenta y da sentido a toda su vida; sin que en este providencial ministerio que con mayor o menor conciencia ejerce, pueda ser anulado, excedido ni aun igualado por ningún otro.

Pero, de la diversidad de grado en la claridad con que reconocen su misión, procede el grado también de perfección con que la realizan. Las naciones que, sin atender a los íntimos resortes de su fuerza, y distraídas en la inagotable novedad de las relaciones exteriores históricas, desoyen la voz que incesantemente las llama a la edificación de su obra, la hacen sin duda; pero conquistando dolorosamente sus menores progresos, y arrancándose con penosa fatiga de la volubilidad con que las arrastra fuera de sí la rápida corriente de los hechos. Su vida es un jeroglífico, a veces casi indescifrable, que se presta a las más opuestas interpretaciones. Por el contrario, aquellas otras que, cuidando de aumentar la herencia de su pasado, caminan con fe perenne en el ideal de su destino, más o menos reflexivamente, según los tiempos, pero sin perderlo jamás de vista, expresan en la vigorosa iniciativa de sus actos ese incesante desenvolvimiento de su indivi-

dualidad primitiva, en que consiste la *originalidad*.

La originalidad de un pueblo se determina, pues, principalmente en virtud de dos elementos esenciales, a saber: la continuidad de la tradición en cada momento de su historia, y la firmeza para mantener la vocación que la inspira y hacerla efectiva en el organismo de la sociedad humana.

Ahora bien: débiles las tradiciones literarias de la Francia en la Edad Media, que asimismo se relacionaban en su mayor parte con las últimas formas del espíritu clásico, y habiendo determinado en su genio cierta predilección por lo culto, exterior y elegante sobre lo enérgico, interno y grandioso, fué aumentándose artificialmente, desde los tiempos de Francisco I, los más a propósito para fundar una literatura verdaderamente nacional, el gusto afectado e imitador de sus escritores, alimentado por aquel carácter, que refleja como el alma de un niño cuanto se ofrece a la inquieta movilidad de su examen. Apasionados sucesivamente de las cosas más opuestas, pasando rápidamente de un extremo a otro extremo, los franceses, hecha abstracción de unas cuantas gloriosas individualidades, carecen en general de una literatura con sello propio, porque cuentan con la de todos los demás países, como en sus artes, en su filosofía y en su política nacionales, han puesto a contribución las más diversas manifestaciones del mundo antiguo y moderno. Distingue a la literatura española la magnificencia del sentimiento y la expre-

sión; señálanse, la alemana por su profundidad, la inglesa por su delicadeza analítica, la italiana por su brillantez, la india por lo grandioso de su fantasía, la griega por su trasparente pureza, la árabe por su valentía e ingenio... sólo la literatura francesa no se determina por cualidad alguna especial, y su carácter es no tener ninguno por sí y reflejarlos admirablemente todos.

Y por lo que toca a ideal histórico, ¿podrá pretenderse que esa propagación universal de la cultura europea—único ministerio de la Francia y señal distintiva de la empresa a que ha sido llamada—preste a una literatura otro sentido que el de una agradable y amena, mas en ocasiones frívola traducción? No es inferior en sí a ninguna, ni merece desdén cualquiera misión real y necesaria en la historia; pero mucho menos puede aspirar a ahogar y sustituir a otra, tomando el cosmopolitismo de sus fines por superior preeminencia respecto a todos los demás pueblos del mundo. ¿Cómo alimentará ese espíritu un ideal propio, ni esas poderosas tendencias e irrisistibles simpatías comunes que, enlazando a las generaciones en indisoluble vínculo, se manifiestan de un modo eminente en el arte y no se apagan un momento, sino para renacer con superior pujanza en nuevas formas?

No; en este sentido, no hay en Francia originalidad nacional, ni es posible que la haya. Su propia misión de entrelazar y sostener las relaciones y el

comercio total entre hombres y pueblos, la aleja de aquel camino. Por esto (1) carece de tradición social y, para borrarla, se rebela cada época contra la que le dió el ser, soñando—como dice un filósofs—que ha nacido de las piedras; por esto sus instituciones arraigan en un empirismo abstracto, no en la armonía de la razón con los progresos de la educación política; por esto, en fin, instituciones, arte, ciencia, sociedad, todo allí es instable, todo muda, todo se renueva por momentos; y en la rápida sucesión de ese agitado cambio, apenas si queda hoy vago recuerdo de lo que ayer sobre toda ponderación se pregonaba.

¿Puede constituirse de este modo una literatura propia, animada de idéntico espíritu, movida de sentimientos verdaderamente nacionales? Si la literatura es expresión fiel de la civilización que respira, allí donde ésta se halla sujeta a una revolución continua en todos los órdenes, y la fantasía del

(1) «Recorred la menor aldea de Suiza, interrogad al último aldeano: ¿hallaréis uno sólo que no se estremezca de entusiasmo al oir los nombres de Guillermo Tell o de Winkelried? ¿En qué consiste, pues, que el nombre de Juana de Arco, esa heroina a quien la Grecia pagana hubiera levantado altares, no tenga en Francia igual virtud, ni haya logrado inspirar, sino los versos ridículos de Chapelain o el poema licencioso de Voltaire? ¿De dónde proviene que el francés haya podido ver sin indignación la parodia de los tiempos heroicos de su patria?—Hay que decirlo con profunda pena hacia lo pasado: es que no había entre nosotros tradiciones ni recuerdos nacionales.»—ARTAUD, *El genio poético en el siglo XIX.*

pueblo no consolida ideal alguno, la historia de las letras ha de ser exacto trasunto de la tela de Penélope, sin poder justificar con su fidelidad a otro Ulises la eterna inquietud de su volubilidad apasionada.

IV

Esto ha acontecido en Francia a la literatura de imaginación. Si las obras científicas de allende los Pirineos, por su prurito de claridad y agrado, que fácilmente declina en retórica y superficial declamación, han contribuído en ocasiones a pervertir los estudios, muy especialmente en las ciencias filosóficas, las producciones de la fantasía, en lugar de enlazarse unas a otras, constituyendo un desarrollo de sus tradiciones primitivas, modeladas sobre el tipo de las nuevas necesidades; en vez de reproducir fielmente la doble inspiración, subjetiva y objetiva a un tiempo, del poeta, bebida en sus genuinas fuentes, han nacido las más veces al ficticio calor de una cultura artificial y violenta. Vacilante y sin dirección, inconsecuente apasionada de todo lo anormal, de todo lo que se aparta de lo vulgar y común, cuando en la Europa entera comenzaban a germinar las semillas de la Edad Media, y cuando el regreso hacia el clasicismo que el Renacimiento desertó pudo haber concurrido, sabiamente encamina-

do con sentido superior y más libre, a la depuración y perfeccionamiento de una literatura verdaderamente nacional, como aconteció en nuestro país, Francia, oponiendo a la racional armonía de tantos elementos como hubieran podido fundirse en el crisol del nuevo espíritu, la mayor cultura de los antiguos respecto de los bárbaros, de quienes hacían derivar todo el movimiento que a la sazón menospreciaban, retrocedió bruscamente y se arrojó en los brazos del neo-clasicismo.

Así se engendró aquella poesía muerta que, según la frase de un francés distinguido, «no era la voz de un pueblo, sino—a lo más—el eco de los tiempos pasados, desfigurados por la ignorancia y por la afectación», Literatura de gabinete, que evocaba ideales para siempre perdidos, que por su aridez reglamentaria contradecía la libertad de los modernos, que pretendía, en fin, continuar las tradiciones de Homero y de Sófocles, no trasfiguradas como estaban ya por la lenta elaboración de los siglos, sino restituyéndolas al estrecho molde de su primer momento, borrando de la historia las grandes evoluciones ulteriores de la sociedad europea, y separando poco a poco el cultivo de las letras de las fuerzas vivas de la nación, hasta llegar a encerrarlas en una atmósfera particular, distinta de la común, donde sólo podía vegetar la imitación de los clásicos, cuyo influjo irradiaba desde allí, invadiéndolo todo, el teatro, la cátedra, el libro, hasta el templo.

Violento era aquel estado de cosas en un principio; pero concluyendo por absorber toda la energía del país, parecía que sólo una larga serie de influencias podría mudarlo después de mucho tiempo, preparando poco a poco, con la educación del espíritu nacional, la germinación de nuevas ideas y la lenta transformación de la literatura. Pero he aquí que, no bien sofocadas una a una las aspiraciones del genio moderno, y cuando ya sólo imperaba aquel clasicismo pedantesco y bastardo que, anhelando restaurar las bellezas del ideal griego (muy mal conocido, por cierto), los disfrazaba y corrompía; cuando, vencidos con ímproba constancia todos los obstáculos que su dominación había hallado entre los doctos, e incapacitado el pueblo, por la servidumbre espiritual en que yacía, para iniciativa alguna que pudiera oponérsele con la más mínima esperanza, revocaba soberbiamente con sus inapelables fallos los juicios de la opinión que apenas osaba contrariarlo; cuando la literatura francesa se embriagaba con los placeres de la victoria en el seno de la escuela greco-romana, lánzase impetuosa y de improviso a las ideas y a las formas románticas, y destruye en un día la afanosa tarea de más de dos siglos con el mismo ardor con que la había comenzado y perseverado en ella.

Y a la verdad que este ardor no pudo haber sido más extremado ni producido más abundantes y funestos frutos. El siglo XVII presenció el mayor gra-

do de apogeo a que la imitación clásica llegó jamás en nación alguna. Mezclada, en un principio, a las puerilidades de aquel erotismo, metafísico y sensual a un tiempo, de los trovadores, tan ayudado por la natural galantería de los franceses; después, a los juegos de palabras y al culteranismo conceptuoso de la escuela exótica de Marini; más tarde, a las informes copias de nuestra literatura, que hicieron tan célebres los nombres de Hardy y Scarron, alcanzó en Corneille y Molière, sentenciados a perpetua vacilación entre las dos escuelas, clásica y moderna, una brillantez que no pudo aumentar ciertamente el descolorido Racine. La condición general de los poetas franceses, dependientes casi siempre de la corte o agregados a la servidumbre de altos personajes, cuyas inclinaciones se veían obligados a halagar; la intervención desastrosa del elemento oficial en las letras, reglamentadas por los ministros desde sus gabinetes y por los eruditos desde sus Academias, fueron principales causas para fomentar esa manía de imitación (1) que creó aquel falso *buen gusto*, tan incensado por el patriarca de Ferney, y aquella crítica ridícula y superficial, que se dirigía ante todo a las exterioridades, cuando hubiera podido concentrarse en las condiciones históricas del fondo de la literatura.

(1) Véase la explicación apologética, verdaderamente notable, que de esta propensión hace Mr. A. Puibusque, en su apreciable *Historia comparada de las literaturas española y francesa*, t. II, concl.

El arte clásico, con su belleza reposada, correcta, graciosa, con sus formas tan acabadas, y perfectas, era maravillosamente a propósito para cautivar un gusto que se precia de pulido y exquisito y para imponerse a una literatura abstracta, convencional y sin carácter, en la cual, dice un juicioso francés, ni un solo héroe griego o romano hubiera podido reconocerse, como no se reconocía ninguno de los modernos. Ni fué siquiera tampoco el momento más perfecto del ideal clásico en toda su pureza, sino el de su decaimiento y mezcla con otras nuevas concepciones, el que logró interesar la admiración de Francia; la vaguedad ecléctica de la literatura latina era más susceptible de imitación que la poderosa originalidad del genio helénico. París, capital del mundo civilizado, ha plagiado aun en pleno siglo XVIII a la antigua Roma, viniendo a ser, como se ha dicho felizmente, un eco de otro eco.

Así se comprende que todos aquellos que, desde la época de Ronsard, se habían opuesto a la copia de modelos extraños, unos con la autoridad de su palabra, muy pocos con el ejemplo de sus obras, consiguieran tan escaso éxito en su generosa empresa. La soberbia del clasicismo cortesano, prolongado hasta nuestros días, hizo mártires de los que, como el infortunado Gilbert, osaban buscar inspiración en sus sentimientos y en su siglo, y no hubiera sido tiempo atrás muy diferente la suerte del mismo Corneille, sin la flexibilidad de este ingenio, cuyas pri-

meras tentativas para reavivar el teatro de su patria, introduciendo elementos románticos (tomados por cierto de los españoles) aunque aplaudidos por el pueblo, merecieron la reprobación de las personas cultas.

V

Divorcio funesto es siempre el de las literaturas popular y reflexiva; y cuando, en vez de marchar unidas y alimentadas por unos mismos principios, se apartan y contradicen, degenera ésta en insípida y convencional, perdiendo cuanto puede hacerla duradera e interesante en todos tiempos, y se aisla aquélla en una esfera reducida y menospreciada, tuerce el curso natural de su vida y engendra a lo sumo groseras producciones, que no pueden aspirar a influir sino en las últimas clases de la sociedad. Tal aconteció en Francia, donde por las razones que hemos señalado, jamás ha podido desarrollarse una verdadera tradición literaria.

Pero, así como en el orden moral acontece que, cuanto más corrompida se halla una generación, tanto más vivos son los deseos de las almas nobles hacia el bien, de igual manera la perversión del gusto en un período histórico trae consigo el descontento, aun de sus mismos sectarios, en quienes no puede menos de levantar al fin vehementes aspiracio-

nes de un porvenir mejor; entonces, el bello ideal de los pueblos se depura y eleva secretamente en razón directa de la decadencia del arte, germina en las profundidades de su ser, crece y se revela en su fantasía, y llega por último a iluminar con su resplandor la vida entera. Desde que, envuelto en el misterio impenetrable de un presentimiento confuso, exhala esas primeras quejas vagas e informes, que en todos hallan eco y en nadie todavía expresión determinada (como el malestar general del cuerpo nos anuncia la presencia de la enfermedad, sin que podamos localizarla en tal o cual miembro), la desarmonía entre la forma histórica del arte y las nuevas tendencias se hace ya sensible: a medida que se acentúa, siente el alma mayor vacío alrededor de su ideal, y cuanto menos realizado lo encuentra, tanto más suspira por realizarlo.

De esta suerte, aun en los países que no han logrado constituir una literatura propia, puede pretenderse justamente que la que exista, ya que no esté fundada en lo pasado, se relacione al menos con lo presente, y satisfaga siquiera una parte de las necesidades de su época. Por esto, al expirar el último siglo, cansado el mismo espíritu francés de aquella superficialidad, de aquel vacío que se notaba en las letras cortesanas, más fortalecido el sentimiento de la independencia individual, especialmente desde los trastornos políticos de América y Europa, y puestas en íntimo contacto las literaturas

del Norte y el Oriente con las degeneradas de los pueblos neo-latinos, sobre las tendencias clásicas que caracterizan determinados períodos de la revolución y del imperio, triunfaron la energía y la originalidad del romanticismo.

Ya el romanticismo se había señalado en los tiempos de plena idolatría de lo antiguo, aunque sin fundar un dasarrollo histórico intrínsecamente propio, anunciándose, hasta con la torcida dirección y desviaciones abusivas que más tarde había de desenvolver cumplidamente en varios escritores como Pascal, Rousseau y Beaumarchais, que unían no pocos elementos clásicos a la libre inspiración del genio moderno. Mas cuando se estudiaron con sinceridad los monumentos literarios de la Edad Media, tan menospreciados por los preceptistas, y, vencida definitivamente en Alemania la supremacía del neo-clasicismo francés, merced a los rudos golpes de Klopstock y su escuela, llegó a predominar el nuevo sentido que animaba a poetas insignes, los franceses—habiendo tenido ocasión de conocer y apreciar ese renacimiento germánico despertado por ellos sin saberlo, al herir las fibras del ardiente patriotismo que mostraron los pueblos del lado allá del Rhin—se lanzaron por los nuevos senderos abiertos a la fantasía por Mme. de Staël (1) y Chateaubriand, con su

(1) Entre los libros de aquel tiempo, uno de los que más han contribuido a los progresos de la crítica, ha sido el de Mme. de Staël, que lleva por título *De la literatura, considerada en*

revelación de las literaturas románticas y su predicación del espiritualismo y del cristianismo, empresa noble y vigorosamente acometida; y, abatiendo despechados las antiguas enseñas de Horacio, Virgilio y Séneca, sus poetas predilectos, tremolaron pendones por Dante y por los orientales.

Pero aun entonces erraron el camino. Si el romanticismo pretendía relacionar la obra artística con su época, lo que mal podía conseguirse con la imitación greco-romana, no era más a propósito para este objeto la de otras producciones exóticas, correspondientes a tiempos de diverso carácter. La literatura moderna había sufrido progresivas evoluciones, y cada una de ellas, enriquecido su fondo y depurado su forma; especialmente, la multitud de nuevos elementos con que ensanchó su esfera de vida en los siglos XV y XVI, señalan una transición crítica que la trasforma, de literatura de la Edad Media, en literatura del Renacimiento: modos ambos románticos, y como tales, opuestos al clasicismo, pero que constituyendo dos grados diferentes del mismo ideal, guardan entre sí esencial y marcada distinción. Desconociendo esta distinción los franceses, no menos que la índole del romanticismo, y equivocándola con la exterioridad que había revestido en épocas anteriores, nada mejor encontraron para inaugurar su

sus relaciones con las instituciones sociales, cuyo elevado sentido general, a vuelta de algunos errores e inexactitudes, lo recomienda extraordinariamente al agradecimiento de las letras.

conversión literaria, que reproducir los asuntos, la manera, el estilo de aquéllas, sustituyendo con la originalidad apócrifa, que procede de rebuscadas novedades, la verdadera originalidad, fruto del modo característico como el espíritu se asimila el reflejo de la realidad en todas sus formas. Falsa, por demás, es la inspiración que se bebe en los libros; porque éstos, aun traduciendo plenamente—lo que es imposible—toda la concepción ideal del autor, no nos permiten considerar las cosas con nuestros medios de observación propios, sino al través de un prisma que a menudo desnaturaliza su apariencia, y que nos priva siempre de personalidad en su contemplación. Por otra parte, al retroceder la literatura francesa, volviendo los ojos a la Edad Media, proponiéndose por modelo sus más incorrectas obras, se ceñía mejor a trasladar sus irregularidades que a imitar sus bellezas, no sólo porque, envueltas y como oscurecidas éstas en la rudeza de su forma, eran menos ostensibles y brillantes de lo que podía apetecer una cultura ya tan refinada, para la cual era objeto de instintivo menosprecio aquella naturalidad sencilla, sino por ser además ley esencial del arte que el fondo de la individualidad resista a toda imitación, y sólo se presten a ella los detalles imperfectos que lo oscurecen en una tosca accidentalidad, y que se presentan desde luego con los caracteres salientes y marcados que ofrecen en los individuos mismos las deformidades de su configuración corporal.

Con remedar, por ejemplo, después de la mórbida gracia de la escultura griega, la rigidez de las vírgenes góticas, no se continuaba, ciertamente, la tradición romántica, sino que se rompía, haciéndola retroceder a su infancia, cuando ostentaba ya en otras naciones más felices las galas de una lozana juventud. Ni era más exacta y legítima la idea que aquellos viciados espíritus se forjaban del período que intentaban reproducir. Considerar la Edad Media como determinación *inmediatamente* unitaria y concreta de la humanidad, no como un confuso torbellino, como un inmenso laboratorio donde se operó la fusión del mundo clásico y el mundo cristiano, colocados frente a frente: pretender hallar expresados en la forma de esa magnífica época con claridad sistemática los elementos peculiares de aquel momento de transición y de anarquía, de contradicción y de lucha, de fermentación y de tumultos, en medio del cual se preparaba la sociedad moderna, ya era de por sí mal grave, cuyo resultado necesario había de ser una concepción torcida que, en vez de ahondar por entre la oscuridad de tan encontradas manifestaciones, hasta encontrar la unidad interior en esa misma discordia representada, se perdiese en el laberinto de los pormenores, sin entenderlo, ni ir más allá de la variedad episódica. Pero imponer esa concepción y sus formas artísticas a la actividad humana, después enriquecida con medios superiores, encerrándola en ellas, era confundirlo todo; era conde-

nar al mundo, por la reacción, a las convulsiones de una revolución perpetua, fundada en una perpetua desarmonía; era imitar a aquellos odiados clasicistas, volviendo los ojos al camino recorrido, en lugar de explorar nuevos horizontes; era, en fin, hacer de lo pasado una norma a que ajustar, mutilándolo, el presente y un ideal imposible para lo porvenir.

VI

Pero al hacer constar esta errada y primera dirección del romanticismo francés, que agravó aún más un torpe exclusivismo, deben igualmente determinarse los extravíos con que más tarde se desnaturalizaron, exagerándolos, los caracteres fundamentales, las rasgos distintivos de la literatura que animaba el espíritu moderno.

Numerosos principios fecundaron el arte en la Edad Media, y han venido desde entonces ejerciendo en las letras decisivo influjo: así, reanimadas por una savia vivificante, experimentaron trasformación radical al mudar los fundamentos de la sociedad a que pertenecían. Pero si, en todos los sentidos bajo que pueden estudiarse las manifestaciones del espíritu, presenta la literatura moderna diferencias características que determinan su especial índole, tres son los principales rasgos que ofrece a nues-

tra contemplación, como los más prominentes y fáciles de señalar. Tratemos de dar alguna idea de ellos.

La influencia árabe-persa, con su exuberante lozanía, su vehemente personalidad y su tendencia a lo sobrenatural y maravilloso; la popularidad de las tradiciones y escritos sagrados que generalizó el cristianismo, y, sobre todo, la profunda espiritualidad de éste, introdujeron multitud de nuevos elementos en la literatura que se levantó sobre las ruinas del orbe pagano, originando una elevación, una grandeza en los sentimientos y en el modo de concebir la vida humana desconocidas del mundo antiguo. Los pueblos clásicos habían compadecido al infortunado hijo de Layo, víctima de un destino terrible e inexorable, y a Orestes acosado por las Furias: se habían estremecido ante las luchas del hombre con la fatalidad, ayudado por los dioses, o contra los dioses mismos; faltóles, empero, contemplar en el arte las sublimes contiendas del hombre consigo propio, el embate de las pasiones y la razón en lo más íntimo del alma, en una palabra, el espíritu objetivado para sí en los momentos supremos de su libertad. Ora sacrificando la ley moral a los extravíos sin freno de la sensibilidad exaltada hasta el delirio, ora domado por su voluntad, y ofreciéndose como holocausto en aras de la santidad del deber, el hombre, en el ideal de la literatura moderna, siempre aparece como árbitro de su ulterior destino,

principio de sus determinaciones y sus actos, señor de todo un mundo de sentimientos e ideas, muy superior en importancia estética al mundo antiguo, menos individual, más social y exterior.

La conciencia, poderoso teatro de las más interesantes colisiones de nuestra poesía y nuestra novela, no revelaba todo su poder en los pueblos paganos: y si algunos genios, como Sócrates y Platón, habían vislumbrado su verdadera naturaleza, estos relámpagos carecieron en su aislamiento de trascendencia artística; siendo por demás vana la opinión de los que pretenden hallar en las representaciones puramente objetivas de la mitología un equivalente, y no una débil anticipación, de la angustia, del remordimiento y de la satisfacción de la virtud. Aun la oposición del hombre con el mundo, familiar en cierto modo a aquellas literaturas, se trasformó ahora, revestida de alto sentido, en lucha entre el espíritu y la materia; y las desarmonías de lo ideal con lo real, si hicieron renacer en algunos el frío escepticismo de los poetas de la decadencia latina, sellaron con no imaginada sublimidad los caracteres de un Segismundo de Polonia, de un Hamlet, de un Wallenstein. Y todavía fué más allá el genio moderno; dominador de inmensos espacios, desdeñó su propio ser, y en la exageración de un fantástico misticismo, proclamó la nada de las cosas terrenas ante las espirituales, la nada de las cosas espirituales ante las divinas, y quiso llegar a lo absoluto,

levantándose sobre las ruinas de lo finito y lo condicionado.

¡Ojalá, sin embargo, hubiese detenido aquí su ya aventurado vuelo! Pronto fueron ineficaces todas las tentativas para detener este divorcio, reconciliando al mundo sensible con el ideal: y ofuscado el espíritu común, vino a confundir (¡tan cerca están unas exageraciones de otras!) las nobles aspiraciones que no hallaban su plena realización en esfera alguna, con las exigencias de las pasiones más bastardas, cuyos apetitos mal podían saciarse bajo el yugo del orden moral y positivo; y surgió una literatura de lamentos y maldiciones, que, ya afeminando con estériles lágrimas el corazón, en vez de conservarle entera su energía para los rudos combates de la vida, ya escarneciendo impíamente los más sagrados afectos, las instituciones más venerandas, los lazos más respetables, acostumbró las imaginaciones a estímulos funestos y desusados, en medio de los cuales el alma, entregada a las convulsiones de un sentimentalismo nervioso, necesitó para conmoverse las más violentas sacudidas de la sociedad, trastornada en sus cimientos.

VII

Otro carácter del romanticismo es la predilección por el estudio del natural. El arte clásico había respondido a las necesidades de su tiempo: religión,

historia, sentimientos, costumbres, todo se hallaba impregnado en aquella belleza correcta, de aquella gracia, de aquella armonía, de aquel reposo, que son los distintivos del ideal griego. Pero si pudo satisfacer y satisfizo a su época, con la que se hallaba en esa perfecta relación que entre uno y otro término existe en todos los períodos verdaderamente creadores; si se nutría de las raíces de la nacionalidad y era popular, porque era original y propio, creó después aquel arte, la atmósfera especial, fomentada por los eruditos, que, cuando la combinación de nuevos principios con los antiguos, mudó la constitución de la sociedad, dejó ya de constituir el medio común de vida en que todos respiraban, y fué desde la Edad Media violento anacronismo que, si puede disculparse bajo el concepto de la superior cultura de los clásicos, sólo una pasión injustificable intentará alabar y mantener. Creóse, frente a las literaturas nacionales, otra de gabinete, pulida, cortesana, llena de reminiscencias y bellezas convencionales, que fué extendiendo su imperio hasta proscribir a la primera, menospreciada por la vana superficialidad de los que, conceptuando en las producciones de la imaginación como cosas independientes entre sí la esencia y la forma, desconocían su íntima unidad y sostenían que podía establecerse una contrariedad desatentada entre ellas y la civilización en que nacían.

No todo era, a la verdad, distinto en ésta. Las

monarquías absolutas, a cuyo amparo se arraigó el neo-clasicismo, algo recordaban del panteísmo absorbente del antiguo Estado, y multitud de elementos paganos se mantenían y viven aún en el fondo de la época moderna; pero todos ellos juntos jamás han podido ser bastantes para alimentar robustamente la literatura antigua en unos pueblos trasformados por el cristianismo, el feudalismo y tantas otras profundas revoluciones. Las sociedades, como los individuos, reúnen un elemento histórico, tradicional, heredado, al elemento característico, propio y personal que las distingue; mas, ¿con qué razón se considerará la primera piedra de un edificio como lo principal de su fábrica, ni se querrán imponer las costumbres y opiniones del fundador de una familia a cuantas generaciones de él procedan?

A combatir esta cultura artificial, sobrepuesta la natural y verdadera, se levantó el romanticismo, fuerte ya, porque había crecido respirando el aire libre de la vida común, no el perfumado ambiente de los salones. Frente a aquel corto número de primores y galas marchitas, puso las inmarcesibles bellezas del mundo de la realidad, y luchando contra las aberraciones del gusto erudito, logró triunfar y se enseñoreó del arte. Entonces, las cosas ofrecieron a su contemplación una interioridad jamás penetrada: nacieron en todas las artes géneros desconocidos para los clásicos; y la misma naturaleza inanimada, que éstos, desde su punto de vista, habían

desdeñado interrogar, dió lugar a sublimes obras, y vivificó con sus encantos el desierto teatro donde el hombre moderno se entregaba a sentimientos, enteramente nuevos unos, otros maravillosamente sublimados. Predicóse el estudio de lo real en todos los órdenes, como fundamento sólido de lo ideal, y como medio de volver a relacionar al artista y su obra con la sociedad y con el pueblo: predicóse contra aquella literatura, cuyo sentido era patrimonio exclusivo de las personas doctas, y que una inexpugnable barrera aislaba del vulgo: predicóse, en especial, contra aquella insípida poesía, que exigía a sus admiradores un caudal innumerable de conocimientos previos, y que, fuera de sus adeptos, cuyo corrompido gusto halagaba, no lograba satisfacer a la generalidad de los lectores con situaciones que no comprendían y con afectos que no eran los suyos, vestido todo con un lenguaje desusado, lleno de nombres exóticos.

Mas así como tras de los espiritualistas vinieron los sentimentalistas que, desviándose por medio de exageraciones sucesivas del genuino carácter del principio mismo a que parecían rendir culto, comprometieron la causa de la nueva evolución literaria, de la misma manera surgió, de la torcida interpretación dada por algunos al estudio del natural, otra secta que, en vez de considerar a la apariencia exterior como primera materia que había de pulir, de trasformar, de idealizar el artista, esto es, de

sorprender y expresar en su más íntima realidad y ser, llegó a creerlo objeto *directo* de la representación sensible, y cayó en el servilismo de la imitación. Ya en Grecia había sido ensalzado este principio como el generador del arte por las escuelas sensualistas, y combatido muy especialmenpor Platón, que al afirmar la identidad esencial del bien y la belleza, se anticipaba con la fuerza de su genio a la moderna doctrina estética de la alianza entre lo ideal y lo real por la purificación de la forma.

Y esta doctrina se halla en perfecta consonancia con el verdadero concepto del arte. Deber es de la literatura, como de todas las manifestaciones estéticas, mostrar la realidad exterior, extirpando los accidentes perturbadores que contiene para nuestra contemplación, siempre imcompleta, por finita y limitada. Ofrécenos, a veces, la vida momentos tan bellos, que ante su plenitud aparecen casi nulos nuestros medios de expresión, siempre e inevitablemente vencidos, tan pronto como, olvidando que no es el objeto en sí mismo (sino solamente su imagen trazada en la fantasía) lo que el artista encarna en los materiales, pretendemos en vano luchar con la naturaleza y aplicar aquellos medios a su imitación pobre y descolorida. Pero esta inferioridad de la obra humana cuando intenta *copiar* la realidad, desaparece desde el punto que consideramos la multitud de desarmonías que empañan, a nuestros ojos, su

hermosura, y aspiramos a reconstruir sus formas, abreviadas y purificadas por la virtud sintética de la imaginación creadora. Así el arte hace asequible a todos el goce de las infinitas bellezas que pasan, veladas por el accidente y desatendidas para la contemplación vulgar. Por otra parte, si la existencia fuese puramente el título de las cosas para convertirse en asunto estético, lo feo, lo repugnante, lo deforme, que también existen dondequiera, podría ser representado artísticamente, esto es, representado como bello, lo cual ciertamente es contradictorio.

Hay una verosimilitud artística que difiere esencialmente de la realidad, tal como inmediatamente la vemos. A cada momento, lo mismo en el orden moral que en el orden físico, notamos estados, acciones, fisonomías, sucesos, en una palabra: situaciones y caracteres, que por no mostrar sensiblemente una interior concordancia y un enlace orgánico entre todas sus partes, nos aparecen con tal inverosimilitud, que ningún verdadero artista se prestaría a reproducirlos en sus obras. Continuamente hablamos de hechos reales y, sin embargo, *inverosímiles*; y las personas menos familiarizadas con el lenguaje propio del arte oyen hablar sin duda con frecuencia de actitudes, gestos, detalles y hasta aspectos de la naturaleza inverosímiles *y reales* a un tiempo. Pues esta inverosimilitud, a que solemos dar el nombre de *falta de naturalidad*, es lo que por la lógica

de los principios ha venido a ser el ideal de la llamada escuela *realista*. Proclamando la igual legitimidad estética de lo bello y lo feo, subordinando el arte a la copia, y levantando, por tanto, a la naturaleza y sus obras sobre la libre producción del espíritu, peca contra ese mismo principio, mal entendido, que invoca, y en vez de *traducirlo*, miente el natural.

VII

La tercera, y quizá principal innovación de la literatura moderna se determina por el mayor valor dado a la subjetividad, al individuo respecto del todo y por el consiguiente predominio de la variedad sobre la unidad clásica.

En las sociedades antiguas, el individuo se perdía bajo la unidad general del Estado; la patria, esa deidad inexorable a quien tantas veces se sacrificó la justicia, era a la vez fuente y término de toda vida personal. Sólo se distinguía, sólo se ilustraba, y sólo era, por consiguiente, digno asunto para el artista, el hombre que había engrandecido y servido a su pueblo, que por su pueblo había combatido. Los hombres eran considerados, ante todo, como ciudadanos; luego, como magistrados, generales, oradores, filósofos; poco, en cuanto hermanos, esposos, padres; menos aún, en cuanto hombres. La significa-

ción del estado social se sobreponía a la de la personalidad en sí misma, y un centro común absorbía la actividad por entero, distrayéndola de las varias esferas privadas, donde pudiera hallar conveniente ejercicio. Todas las manifestaciones del espíritu revistieron este carácter majestuoso y elevado, aunque falso, según nuestro modo presente de considerar las cosas, y la literatura, en especial, fué una deificación de los grandes nombres y de los grandes hechos políticos.

Esto, en cuanto a la región limitada de lo humano; por lo que hace al orden superior de la representación del principio divino, la *individualidad* de cada dios no era primitivamente sino la *individualización* de una fuerza cósmica, más tarde espiritualizada con carácter moral en una forma, si perfectamente concreta y definida, siempre general y abstracta en su derivación genética. Por otra parte, la inagotable multiplicidad de la complicada mitología griega se modelaba sobre una disposición interior que, procediendo orgánicamente, envolvía los diferentes ciclos de divinidades relacionadas por su significación, en ciclos superiores, abrazados a su vez en otros, y así sucesivamente, hasta llegar a un primer principio único y supremo.

Por esto, cuando en aquella teogonía, ordenada con semejante rigor, se introdujo por la decadencia necesaria de su desenvolvimiento una disolvente arbitrariedad, y se prodigaron sin concierto las inven-

ciones fabulosas y las creaciones de nuevas deidades, concediendo a lo particular, accidental e inferior una consideración exagerada, degeneró el carácter de individualización moral, y volvió a aparecer algo del originario naturalismo simbólico, del cual apenas quedaban vestigios (que representaban la herencia trasmitida por el espíritu oriental al helénico), y volvió a aparecer bajo la forma corrompida de la alegoría, dominante en Roma.

Ahora bien: si en lo más íntimo y profundo del ideal, el arte clásico, como dice un filósofo, y ligeramente hemos hecho notar arriba, «no había sabido penetrar en las profundidades del alma humana, desenvolviendo la natural oposición de sus fuerzas para restablecer después su necesaria armonía», ¿podría dar mayor importancia al elemento subjetivo, perdido y envuelto en el predominio de la generalidad y del todo? La tragedia griega, bajo este concepto, representaba un acontecimiento grandioso y de trascendental sentido para la nación. Los protagonistas de las que podríamos reputar como más íntimas e individuales, Prometeo, Edipo, Medea, por ejemplo, eran personificación viva y sensible de las desdichas de una raza, de un pueblo, de la humanidad, en fin, tómada esta palabra en la acepción ceñida y estrecha en que a la antigüedad era dado entenderla. Prometeo, cuyo sentido religioso y social es conocido; Medea, uniendo su nombre a la guerra de los Argonautas; Edipo, que trae a la memoria el

elevado símbolo de la esfinge y las desgracias de Tebas, no podían significar, no significaban colisiones meramente personales.

Otro tanto sucedía con las demás artes. Las maravillas de la arquitectura se ostentaban en los templos, foros, circos y teatros, más bien que en las casas particulares; la pintura y la escultura desconocían el verdadero sentido de muchos asuntos que han cultivado después, como los de género (1), costumbres y paisaje. Por último, si su música se mezclaba alguna vez a los placeres domésticos, su puesto verdadero y característico era en las solemnidades públicas, y sabido es cómo conservó en sus diferentes *modos* el nombre y sello especial de los diversos pueblos que la habían cultivado.

El mundo clásico aun está muy cerca del Oriente, y ha heredado no poco del Egipto y la Asiria.

Mas es ley esencial del espíritu, en su desenvolvimiento histórico, proceder por contraposición; y, modelada sobre su naturaleza la naturaleza de las sociedades humanas, como aquél pasa de la unidad a la variedad, así en éstas sucede la reacción a la acción, y la positividad de una fuerza impulsiva de-

(1) Las obras clásicas, halladas, v. gr., en Pompeya que los arqueólogos a veces han clasificado con estas denominaciones, no lo han sido con propiedad. Aquí es imposible razonar nuestra afirmación; pero cada cual la encontrará probada, comparando atentamente el concepto de la moderna pintura de paisaje, por ejemplo, con los insignificantes precedentes que la anuncian en la antigüedad, y con los cuales tiene *esenciales* diferencias.

termina la negación de otra fuerza resistente. Disuelta la unidad del mundo clásico, y rota la coherencia entre sus partes, en virtud de la lenta descomposición a que puso fin la irrupción de las hordas setentrionales, se desmembró en grupos, que más tarde fueron naciones; el cristianismo predicó la igualdad moral de los hombres y su libre intervención en su destino futuro; los bárbaros, acostumbrados a una vida salvaje e independiente, introdujeron sus sentimientos individualistas, y los antiguos miembros del Estado, gotas de agua perdidas en el mar de aquel panteísmo inmenso, se creyeron a su vez un Estado cada uno, y nació el feudalismo.

Por más que la cultura de la sociedad experimentase un retroceso lamentable en las convulsiones que la atormentaron largo tiempo, no puede negarse que la humanidad conquistó en la Edad Media grandes principios, desconocidos de sus progenitores, depositándose en su seno los fecundos gérmenes que un día habían de desarrollarse y dar origen a nuevos sistemas de cosas. En el fraccionamiento de esta época, borrada casi por completo la unidad social, se relajaron los vínculos políticos; pero esta misma relajación, si era en sí un mal grave, produjo bienes sin cuento, trasformando esencialmente la sociedad clásica. Entonces fué cuando, a la relación predominante del individuo con la patria, se opuso la relación personal del individuo con el individuo, del hombre con el hombre; se abrió, frente al orden de lo exte-

rior y de lo social, el orden del espíritu y de la vida interior y doméstica; frente a la contemplación de la belleza corporal y sensible, propia de la juventud del mundo (1), la de la belleza moral, ya en oposición, ya armónica, pero siempre superior a la antigua, como superior era la idea cristiana a la clásica (2); y un sentimiento más profundo, que estimaba a los individuos por lo que en sí mismos valían, subordinando a esto su significación en los demás respectos, levantó los oscuros sucesos de la vida íntima sobre las grandiosas situaciones heroicas de las antiguas literaturas.

De esta suerte, la superior consideración que alcanzó la individualidad desde que, arruinado el paganismo, reivindicó sus derechos la libertad humana, abrió a la concepción estética dilatados horizontes, que el genio moderno en vano pretende haber agotado.

Bastante se debió en estas evoluciones, por más que algunos lo duden, al espíritu oriental, infiltrado en buena parte de los principios que las dirigieron; pero, de cualquier modo que sea, es innegable que la literatura experimentó un cambio esencial, en el sentido que analizamos, del que especialmente la novela y el drama son magníficos resultados, que atestiguan su importancia.

(1) Véase Sanz del Río, *Ideal de la humanidad para la vida, VI.* Segunda edad religiosa, etc.

(2) Hegel, *Estética*, t. II. Destrucción del arte clásico.

VIII

No varió menos la posición del artista en el nuevo orden de cosas. Los antiguos escritores se movían dentro de una esfera muy reducida de suyo; porque si desde un principio era ya harto limitado el número de asuntos a que podían consagrarse, cuando las inútiles ritualidades, el cúmulo inmenso de reglas arbitrarias, laboriosamente confeccionadas por los preceptistas, vinieron a oprimir la imaginación, fué la poesía un oficio, la elocuencia un procedimiento mecánico, y el genio, encadenado, plegó sus alas y se desplomó en la atonía.

Rota por la espada de Alarico la tradición literaria, aparecieron la lírica cristiana y la poesía caballeresca, más erudita la una, más incorrecta la otra, pero ambas originales y populares, tan pronto como las circunstancias de la sociedad permitieron la expansión de los nuevos sentimientos, que tendían a comunicarse, realizándose en las obras de la fantasía, aspiración constante de la humanidad en todos tiempos. Entonces comenzó la historia de esas libertades que se han permitido los modernos contra la opinión de los pseudo-clásicos, y que han sufrido ser consideradas como bárbaras licencias de la ignorancia, hasta ser reconocidas como derechos inconcusos. Faltó el poeta a las antiguas unidades; desoyó

las clasificaciones de los legisladores del arte; creó géneros nunca imaginados y mezcló los existentes; quebrantó todas aquellas falsas conveniencias, especialmente predicadas por los alejandrinos, y respiró en su obra una vida más noble, que el fervor de su ideal sublime inventó contra la vida de la realidad. Si antes bastaba la autoridad de los maestros para recibir por buena cualquier producción, dispensándose el vulgo de su examen, desde entonces cada cual se reconoció con derecho a fallar por sí mismo, y a no entusiasmarse en virtud de otro impulso que sus propias emociones. Los eruditos habían juzgado con sujeción a reglas arbitrarias, destituídas casi todas de fundamento y universalidad: ahora, el público aplaudía o censuraba por relación a sus impresiones, y si faltaban a sus juicios principios racionales, imposibles en tal época, que los motivasen filosóficamente, se regían al menos, no por áridas preocupaciones de escuela, sino por un seguro guía, el sentimiento, que la moderna crítica se ha guardado bien de menospreciar. Este criterio individual, cuyos extravíos evitaba por lo común el sentido real de las obras superiores, imperaba quizá despóticamente; pero aquellos hombres, a quienes se deben tan grandes cosas, podían asegurar bajo su amparo que, juntos con el pueblo, se bastaban contra los clasicistas. De su poderoso empuje arranca la serie de inmortales creaciones que llega hasta nuestros días. Él nos dió el romancero, que personificó en el Cid el ideal

de España en la Edad Media, y el poema de Dante, el más universal que ha admirado el mundo cristiano; de él han nacido más tarde Shakespeare y Calderón, Cervantes y Gœthe, Schiller y Leopardi.

Pero tampoco había de librarse de la exageración este nuevo elemento; y esa independencia de la personalidad se desnaturalizó, como los otros principios del romanticismo, desbordando los límites en que primeramente se había encerrado. El individuo puede exigir, sin duda, en nuestros tiempos un valor intrínseco y propio, que crecerá en razón del de su espíritu y de la importancia de las situaciones en que se muestre; no ya en virtud de relaciones extrañas (v. gr., su posición social) que hoy miramos como más accidentales. De aquí que logren interesarnos en el arte personas elegidas en todas las clases y esferas, mezcladas unas con otras, según suele acontecer en la novela, y levantadas a cierta igualdad moral que se determina por su carácter respectivo; de aquí también que, en otro sentido, sea lícito al escritor usar en su obra aquellas licencias que, ensanchando el campo de manifestación de la fantasía, no contradicen las leyes generales del sentimiento y de la creación de lo bello.

Pero esta doble libertad, de que tan felizmente se aprovecharon los grandes maestros de la literatura moderna, degeneró bien pronto en desordenada anarquía; y en la pésima elección de asuntos, en las contraposiciones absurdas de las más heterogé-

neas e inverosímiles colisiones, no brilló ya aquella vigorosa energía que tanto realza las figuras de *García del Castañar* y *El Médico de su honra,* sino un falso y liviano oropel, que encubría apenas la extremada pobreza de los caracteres, forzadamente robustecidos por contrastes, que no pocas veces explotara un triste espíritu de antagonismo entre las clases sociales, envenenado por los odios políticos. Los clásicos consideraban principalmente la significación histórica de sus protagonistas, que fundaban y destruían reinos y que personificaban cada uno una raza y hasta una civilización: los modernos sobreponían a todo la superioridad de la inteligencia, la energía de la voluntad, la elevación del sentimiento; los individualistas volvieron en cierto modo al punto de vista clásico, extrañamente invertido; y, haciendo abstracción con frecuencia de las cualidades individuales de sus personajes, bastó que nada representasen en la sociedad general, para que atrajeran su preferente atención. Así tomaron tantos el fondo de sus producciones, no ya de las clases inferiores, que pueden dar harto asunto a bellas obras, sino de los más abyectos círculos de la prostitución y del vicio, siendo común hallar ventajosamente opuesta a una gran figura histórica la de un salteador de caminos, y cimentada la igualdad estética, no en la del valor del espíritu, sino en la mera desigualdad social.

No pocos de los que de esta manera han procedi-

do, y proceden aún, creen (y en ello se apoyan) que el secreto del arte consiste en la expresión, y que ésta lo mismo puede interesarnos con lo grande que con lo mezquino, con lo universal que con lo accidental, con lo hermoso que con lo ridículo y deforme, siempre que todo lo represente con fidelidad rigorosa. Sin duda el arte, semejante al fuego, purifica cuanto toca; pero exige que el objeto tenga ya en sí condiciones, sin las cuales jamás promoverá en nosotros la pura simpatía que debe procurar, y sí sólo un penoso sentimiento de repugnancia, que excederá al que nos produce su contemplación en el mundo real, creciendo con lo propio y vivo de la imitación. Ya en otro lugar hemos indicado algo sobre este punto, combatiendo una doctrina, contra la cual protesta la misma experiencia común, afirmando la sustantividad de la belleza.

IX

El sentimentalismo, el realismo y el individualismo han sido, pues, los tres principales extravíos de la literatura moderna; mas si estas malhadadas adulteraciones de los principios románticos han manchado en los últimos tiempos la historia literaria de casi todos los pueblos europeos, el país donde han predominado, donde han alcanzado más popularidad y

brillante aceptación, y desde donde se han propagado funestamente, ha sido Francia: Francia, «palenque abierto, como ha dicho un docto escritor (1), a toda clase de exageraciones»; Francia, pudiera añadirse, que ha tenido siempre un libro en blanco donde el primer advenedizo ha podido escribir sus delirios, y una masa en todas las esferas sociales dispuesta a elevarlos a doctrina y, lo que es mucho peor, a encarnarlos en instituciones. Allí, al calor de tantos elementos adecuados para aclimatarlas, arraigaron y se desarrollaron cumplidamente semejantes extravagancias, dando copiosos frutos, bien amargos por cierto.

Tendencia es de la fantasía el mirar cariñosamente cuanto presenta carácter de novedad, y se aparta de la monotonía aparente en que ve sucederse las horas: de este modo se engendra en el espíritu lo ideal que, para los pueblos, como para los individuos, viene a ser a manera de un grato ensueño, que los consuela de sus penalidades en la vida común. Mas si esa ingénita aspiración a lo raro y desconocido, que en su manifestación vulgar sirve de fundamento a lo maravilloso, y en su forma superior se satisface por el arte, es legítima en éste, mien-

(1) El ilustrado profesor don Francisco Fernández González (*Estética*, pról.), a cuya enseñanza nos confesamos deudores de la mayor parte de las ideas capitales que dominan en este trabajo, y a cuyo celo por la propagación de la ciencia nos complacemos en rendir aquí público testimonio.

tras que, sin traspasar sus naturales límites, despliega ante el alma extasiada un mundo donde cada acción encuentra su fin, cada necesidad su complemento, cada oposición su armonía; un mundo en que se borran todas las imperfecciones, donde el árbol no se corroe por el insecto, donde las tempestades no ocasionan pérdidas ni desdichas y donde el hombre, libre de las contrariedades de su existencia temporal, muestra su semejanza con Dios en la riqueza y variedad de sus creaciones, pudiendo decir con el poeta

Whilst thus I sing, I am a king:

si esa pasión es en sí fecunda y sirve eficazmente, como todas las pasiones, al cumplimiento del humano destino, también cuando, lejos de sujetarla a orden y medida, se la exagera y provoca, desbórdase en mal hora, y todo lo asola, y todo lo perturba, y todo lo anula, sin repugnar sus lamentables extravíos; y el hombre que tantas veces suspira por una ilusión, alimentada quizá de por vida, y que suele después menospreciar al punto que consigue realizarla, no puede contenerse y llega a idolatrar lo extravagante, como aconteció en Francia, escarneciendo cuanto se le representa como normal y frecuente.

Así desviada la Literatura del camino seguro para perderse en intrincados laberintos, acechando febrilmente toda clase de anomalías, y atormentándose para inventar monstruosidades estupendas que to-

davía las sobrepujasen, desdeñó las manifestaciones más puras de lo hermoso: las cosas que habían sido siempre bellas cesaron de parecerlo, por eso mismo: porque lo habían sido siempre. Divinizóse lo absurdo, no tuvieron freno los delirios de la fantasía, y aliados de un modo extraño los sentimentales con los secuaces del realismo y con los individualistas, levantaron juntos una cruzada contra el arte, que raras veces pudo excusar sus desvaríos con la autoridad de verdaderos poetas.

Las tres sectas, en efecto, contribuyeron a tan perniciosos resultados. La primera, más íntimamente unida con los últimos, introdujo un lirismo artificial e hinchado, hasta en la práctica de las relaciones sociales: cada hombre se creyó un genio, destinado providencialmente a dirigir la historia por inexplorados rumbos, haciendo gala de una falsa originalidad, que más era rareza y extravagancia, y que, concebida de aquella manera en todos los órdenes y mantenida en una duración imposible, hubiera realizado la atrevida paradoja del marqués de Valdegamas, llevando el mundo «a la barbarie de las ideas». Cuanto existe de grandioso, de noble, de sagrado en la tierra; cuanto alienta y fortifica el espíritu del hombre; cuanto pertenece a lo superior de nuestra vida, constituyendo una revelación poética y sublime del humano destino, todo fué vilipendiado, escarnecido, de todo blasfemaron, y si en muy pocos, por fortuna, nacían aquellas blasfemias de un cora-

zón enfermo, imponíanse ficticiamente a los más, y manchaban los labios de casi todos. Aquel que no pudo amoldar la sociedad a sus caprichos e imaginaciones, renegó de ella y, en alas de una misantropía soberbia y de un afectado escepticismo, ponderó las inimitables dulzuras del estado salvaje, contribuyendo a infiltrar esa sensualidad funesta que ha manchado a la vez la Literatura y las costumbres, y que un poeta llama «epicureísmo fácil, que empieza en el placer y acaba en el suicidio».

Por su parte, los naturalistas, llevados de una pasión desordenada por los fueros de la realidad visible, dijimos, cayeron en el servilismo de la imitación; pero no se concretaron a este fin, que, solo y sin ayuda de otro estímulo, hubiera dado lugar (cuando más) a una literatura eminentemente descriptiva y fría, cuyo influjo, apenas pernicioso y nunca muy enérgico, no habría podido corromper largo tiempo el arte con sus infelices producciones. No bastó al materialismo estético elevar sobre el espíritu a la naturaleza; no le bastó encerrar al poeta en el estrecho campo de lo que inmediatamente aparece ante sus sentidos; no le bastó privar a sus obras de íntima y verdadera eficacia por su prosaica monotonía, y mutilar sus más bellas creaciones, erizándolas de peripecias, contradicciones y antagonismos; sino que, necesitando salir del círculo de hierro que ellos mismos se habían trazado, y considerando que en la realidad lo hermoso y lo feo se hallan mezclados

siempre, sin que nada se oponga a la posibilidad de una combinación inarmónica de ambas cualidades en una misma situación o en un mismo individuo, se aferró calorosamente a esa posibilidad, mirándola como una doble satisfacción al legítimo afán del sentimiento, eternamente pugnando por alzarse sobre las relaciones ordinarias de la vida, y cayó en lo inverosímil, a fuerza de pretender una servil exactitud.

Ya no fué objeto de la representación artística lo general sintetizado en lo particular, esto es, que cada personaje (por ejemplo) fuese un tipo, no simplemente abstracto y alegórico como los de ciertas comedias de Terencio y Molière, sino vivo, individual, infinitamente determinado, alcanzando el sentido típico, merced tan sólo a una superior elevación del carácter. Lo que jamás, felizmente, se veía en la naturaleza más que como una inconcebible monstruosidad, bastó la posibilidad de que existiese (razón ociosa y aun ridícula de todo punto en el arte, según anteriormente hemos indicado) para presentarlo como un modelo ejemplar, concentración sublime de cualidades que se repelían enérgicamente. Pasiones y crímenes repugnantes, colisiones violentas, personajes anómalos, la patología sustituída a la estética, el uso de medios de emoción insufribles y de espectáculos que, como las convulsiones de la muerte, jamás nos producen el libre, puro y desinteresado sentimiento de lo bello, sino impresiones mez-

cladas de afectos diversos y enturbiadas por intereses más o menos sensibles; cuantos abominables recursos pudieran, en fin, soñarse, vestidos de una fraseología tétrica que en lo ampulosa casi dejaba atrás a la de los falsos clásicos, encontraban férvida aceptación en la ignorancia de esa clase de personas a quienes asombra y cautiva todo aquello que no alcanzan a explicarse, y en la sensualidad de espíritus gastados, que sólo de semejante modo podían conmoverse. El teatro contemporáneo de los franceses, compuesto en su generalidad de terroríficos melodramas y prosaicos *vaudevilles,* y su novela (género en el cual—sea dicho de paso—presumen de maestros y originales, cuando son quienes lo han pervertido), permanecerán como elocuentes monumentos de aquel frenesí literario.

¡Y singular es el destino de las letras francesas! En el período de restauración clásica que inauguró el Renacimiento, se hundió casi por completo la tradición romántica en Italia; pero, aparte de las vivas simpatías que el clasicismo debía encontrar en la patria de Cicerón y de Virgilio, cedió ante una literatura que, si bien era un anacronismo imperdonable, todavía ostentaba gran número de bellezas, que dan al neoclasicismo italiano cierto sabor de naturalidad y de vida; en Francia, donde la reacción greco-latina se impuso tan artificialmente, casi no se conocieron más que sus desventajas, hecha abstracción de algunas gloriosas excepciones, así como de

la influencia indirecta que pudo ejercer en el progresó de los estudios; y jamás, dígase lo que se quiera, podrán igualarse *La Henriada* y *La Jerusalem*, Juan Bautista Rousseau y Petrarca, Quinault y Metastasio, la desmayada cortesanía de Racine y la rudeza apasionada de Alfieri. Del mismo modo, Byron no alcanza a formar escuela en su patria, Gœthe trata de corregir en la suya el abuso del género falso y sentimental de su *Werther* con *Guillermo Meister* y otras eminentes producciones...; reservado estaba a la literatura francesa prohijar las aberraciones individuales de otros países y cultivar con ciega idolatría plantas arrancadas del mismo suelo que las viera nacer.

X

Tales son los principales errores que han manchado el romanticismo, especialmente en Francia, y que hubieran perdido su causa por completo, si esto pudiese depender de condiciones individuales. Si en la contienda entre antiguos y modernos, la puerilidad, la anarquía y la extravagancia presuntuosa de los Perrault y Desmarets, partidarios de los segundos, habían contribuído a retardar el triunfo de las nuevas ideas, cuyos fueros eran incapaces de sostener aquellos infelices escritores frente a los Boileau

y Racine, no de otra suerte los dramaturgos y novelistas contemporáneos han hecho aborrecible la nueva evolución a tantos espíritus impresionables que, sin estudiarla a fondo, la creyeron no de mucho más valer que las deformes creaciones que constituían su vanguardia. Pero no importan las preocupaciones del sentido común, cuyo criterio, según una feliz expresión, sólo para lo común sirve; ni las más perjudiciales creadas por la crítica sensualista y exterior, que determinó, en tiempo de su apogeo, la filosofía de Condillac; ni las marchitas pretensiones de las oligarquías académicas, que quieren amarrar a su carro, volcado en medio del camino, todo el movimiento de la literatura, desde el pensamiento al lenguaje, mostrándose harto más digna de compasión que de respeto; nada importan, en suma, todas las iras de escuela, y todas las contrariedades de la vida, y toda la ceguedad de espíritus débiles, enamorados de añejos errores, sólo por ser añejos. Toda forma propia y legítima de arte contiene una idea racional, cuyo pleno desenvolvimiento nadie es bastante poderoso para suspender; por esto fué el simbolismo una manifestación natural del espíritu y arte humanos en el Oriente, como lo fué el ideal clásico en el mundo greco-latino, como el romanticismo, en fin, lo ha venido siendo desde la Edad Media, hasta ceder a su vez ante otra más alta concepción.

Mas ya que en esta esfera son impotentes sus ad-

versarios (no menos que los indiscretos amigos que lo falsifican) para impedir su providencial manifestación, la resistencia de los unos, que juzgan parar el tiempo rompiendo su reloj, y la escasa penetración de los otros, influyen en las condiciones históricas para ofrecer más puro el ideal o más adulterado, para anticipar o retardar su triunfo, para transparentarlo y difundirlo, o para aislarlo de determinados centros, haciéndolo obscuro y extraño a muchas gentes que lo ven sin entenderlo, como un libro escrito en idioma desconocido. En todos estos conceptos, los románticos franceses no han podido, en general, hacer más daño a la literatura moderna; y si un crítico distinguido de esa misma nación (1) vacila en llamarla *romántica*, a pesar de lo bien formado que juzga este nombre (2), a causa «de las

(1) Fauriel, *Hist. de la poesía provenzal*, t. III. p. 250.

(2) No faltan escritores que creen poco acertada la denominación de literatura *romántica* para designar la que en Europa nació en la Edad Media. Nosotros, sin detenernos en la mayor o menor propiedad de la voz en cuestión, la aceptamos, desde luego, no sólo porque en nuestra literatura se enlaza este nombre al de una de sus más gloriosas y características formas, el *romance*, sino porque lo juzgamos superior a los de arte *cristiano*, *moderno*, etc., de que otros se sirven. Cierto es que, usada aquella calificación en diversos sentidos, puede dar lugar a anfibologías numerosas; por lo cual fijaremos la acepción que tiene en este trabajo. Llamemos arte romántico al que representa el ideal de la civilización que nace al expirar la greco-romana y la sucede hasta hoy. Que todo este período (cuyos miembros capitales son la Edad Media, el Renacimiento y la llamada edad de las Revoluciones) constituye una verdadera unidad histórica, y la expresa mediante caracteres comunes y permanentes, cosa es generalmente reconocida; como no debe serlo menos que,

inverecundas aplicaciones» que de él se han hecho, contra sus compatriotas, antes y más que contra nadie, debe dirigir sus censuras. Nadie ha prodigado tanto en sus creaciones ese sentimentalismo calenturiento, esas bruscas peripecias y esos horrores, propios sólo para deleitar la impresionabilidad de los niños y de las más frívolas mujeres.

Y de notar es, en este punto, el papel importantísimo que las mujeres han desempeñado en la literatura y civilización francesas. Cuando un escritor de ese pueblo nos increpa duramente, en frases tan poco corteses como inexactas, porque en nuestra patria «no han escrito las mujeres», pudiéramos contestarle que, en cambio, valiera más que en la suya no hubiesen escrito tanto. El genio español, menos expansivo, ligero y alegre que el francés, suele preferir la meditación y el aislamiento, a la conversación y comunicación de las ideas; el segundo, por el contrario, ha propendido siempre a desarrollarse en las relaciones exteriores de la vida social, buscando su natural atmósfera en las Academias, en las cortes y en los salones; y así como la severidad del primero ha solido degenerar en uraña aspereza, la brillante espontaneidad de los compatriotas de Vol-

cualquiera que sea la distancia que nos separe de nuevos ideales y de nuevos modos de cultura social, vivimos aún dentro de la que llamamos romántica, y no ha salido de ella nuestro arte. Esta concepción del arte romántico, debida principalmente a Hegel, no es, en verdad, completa ni satisfactoria; pero, hoy por hoy, en nuestro sentir, puede tenerse por insustituíble.

taire, es fácilmente ocasionada a la corrupción de una cultura superficial o artificiosa.

En este género de vida, como no puede menos de acontecer, ejerce la mujer sumo influjo, y las letras francesas lo muestran en su historia. La *décima musa* Margarita de Navarra, las Médicis, fueron en épocas lejanas centro del movimiento intelectual; en tiempos más modernos, el palacio de la marquesa de Rambouillet, templo del gusto afectado y retórico, con sus epistolarios y su predicación del culteranismo italiano, maestro de aquellas *preciosas,* cuya admirable censura bastaría para fundar la gloria de Molière, ha identificado su nombre con una de las más notables y tristes evoluciones de la literatura transpirenaica; más tarde, en la época de pleno neoclasicismo, pocos críticos lograron igualar a la erudita Ana Dacier; una mujer, Mme. de Stäel, dota a Francia de los primeros libros que reanudan la tradición romántica, cooperando, como ya antes hemos hecho notar, a la transformación de las opiniones; y hoy mismo, las mejores novelas contemporáneas en Francia, esas sentimentales producciones a que Chateaubriand llamó *poesía de la materia,* son debidas a una mujer también, cuyo genio, presa de funestos errores, ha dejado entrever raras veces como relámpagos de una concepción superior de la vida y del mundo (1). Los nombres, en fin,

(1) Alude a Jorge Sand.

de Mlle. de Montpensier, de la Dubarry, de la Maintenon, de la Pompadour, de la Tencin, de las Sevigné, Geoffrin, Deshouliers, Roland, Récamier y tantas otras, mezclados a la literatura, al arte y a la política, muestran evidentemente, en su misma celebridad y consideración, de qué modo las influencias artificiales de la vida cortesana se ha sobrepuesto al espíritu nacional, usurpando la dirección de sus fuerzas creadoras. ¿Qué más? El alambicado equivoquismo que obtuvo de la pluma de Boileau el homenaje de una sátira, y los chistes groseros y de mala ley con que extasían a ciertas gentes Pigault Lebrun y P. de Kock, han afirmado su imperio, entre otras razones, merced al favor que les han dispensado en las tertulias las damas de *buen tono,* o en las orgías las favoritas de la Regencia (1).

Al calor de semejantes protecciones, crecieron y llegaron a su período más brillante las letras francesas, hasta imponerse como dechado de perfección ejemplar en otros pueblos.

(1) A esta consideración debe unirse la del vergonzoso influjo que sobre la llamada *buena sociedad* francesa ejercen las mujeres de mala vida, a cuya imitación visten, y aun hablan, honradas damas y jóvenes inocentes. (Véase una acerba censura de este vicio de *buen tono* en *La familia Benoiton* de Victoriano Sardou.) La *nueva Atenas,* como suele apellidarse con más o menos propiedad a París, no ha podido prescindir de las Frinés y Aspasias.

XI

No fué el nuestro quien menos sufrió este desdichado yugo. La supremacía de los escritores franceses del siglo de Luis XIV, encontraba en todos los pueblos un poderoso auxiliar en aquellas dinastías de presumidos eruditos, vigorizada desde el Renacimiento, que hacía gala del más insigne menosprecio por los escritores románticos y populares, indignándose ante sus transgresiones de las pedantescas reglas escolásticas. De tal modo eran consideradas las más felices creaciones de estos poetas entre los que se preciaban de cultos, que así Dante como Lope, y Shakespeare lo mismo que Corneille, necesitaron lavarse la mancha de haber respetado la sagrada libertad de su genio, escribiendo con sujeción a los preceptos clásicos, o excusar sus errores con el favor que el pueblo concedía a sus obras.

Por lo que a España toca, desde el advenimiento de los Borbones se trasplantaron en nuestro suelo muchas costumbres francesas, fomentadas por el espíritu cortesano; y durante largo tiempo, en lugar de aquellos españolizados franceses que atacaba la *Sátira-Menipea,* casi no se han visto, por desgracia, sino españoles afrancesados, que muestran la decadencia y postración general, olvidando nuestras

antiguas glorias por las galas, siempre descoloridas, de una literatura prestada. A duras penas se concibe que la vitalidad de una nación de tan características tradiciones se acomodase a vestir ese ropaje exótico, renunciando a los nuevos laureles que su inspiración le prometía. En España, «país de asimilación violenta (como dice un crítico), en cuya escena la antigua dramática, que pudo seguir siendo griega o romana en Francia, no tenía otro remedio que transformarse o perecer»; en España, donde la influencia italiana, sensible casi desde los primeros tiempos, jamás absorbió la originalidad literaria, según el mismo Villemain confiesa, y que, entrada en el movimiento erudito antes que Francia, nunca experimentó los gravísimos perjuicios que a ésta reportara, porque al incorporar a su seno cualquier elemento extraño, le ha hecho sufrir al punto aquella conversión «en carne y alimento», que tan inútilmente recomendaba Ronsard a los escritores de su época, no podía la imitación galo-romana ser popular, y asombra cómo llegó a conservarse por tan larga duración.

Guardaron los antiguos hispanos sus primitivos cantos, que sobrevivieron a la conquista romana; ostentaron su genialidad en la misma capital del mundo con los Sénecas, Marcial y Lucano; y cuando los emperadores pretendieron detener la ruina de las letras en el agonizante mundo del paganismo, un español fué, Quintiliano, quien sostuvo sobre sus

hombros aquella civilización que se desplomaba, luchando gigantescamente con las terribles fuerzas que rompían sus cimientos, y reanimando el antiguo genio clásico, que aun pudo encarnarse en un Plinio y en un Juvenal, antes de expirar y hundirse para siempre. De igual manera se había señalado esa originalidad en la Edad Media con los productos eminentemente espontáneos de la musa popular y de algunos ingenios, como Jorge Manrique, de verdadera inspiración; posteriormente, en los triunfos del batihoja de Sevilla, y sus compañeros en espíritu, sobre las imitaciones de Oliva y Simón de Abril, no menos, finalmente, que en las obras de Lope, Calderón y su brillante pléyada, enérgica protesta contra los desbarros de Rengifo, el Pinciano y Cascales.

Pero la nueva importación clásica venía, a diferencia de la italiana, en época de postración y escasa vida intelectual; y apadrinada como salvación del *buen gusto* por las clases elevadas, las personas instruídas y las que presumían de serlo, unió en su defensa los nombres, ilustres casi todos, de Velázquez, Luzán, Mayans, Montiano, Jovellanos y los Moratines, que hallaron apenas en Huerta un correspondiente adversario, y crédito y ayuda en la misma oposición de Cañizares, Zamora, Valladares, Zabala y Comellas. De una parte, las Universidades ensalzaban los estudios clásicos en ciencias y literatura, no como fundamento de una sólida instrucción,

sino como término el más elevado de los conocimientos humanos, y oponían a tanto y tanto progreso su mutilado y servil comentario de Aristóteles; creáronse Academias dirigidas por el Estado, a imitación de la que debió su fundación a Richelieu, y en ellas se entronizó la oratoria fría y amanerada de los *Elogios*, según la moda de Francia; de otro lado, las *coteries* literarias, reunidas en torno de un centro elegante, se vieron reproducidas con todos sus desastrosos resultados, y el estudio del francés sustituyó al del idioma patrio, en cuyo seno ha obrado tan honda transformación. ¿Qué más? Aun las obras y escritos donde solía atacarse la influencia de los galo-clásicos, reflejan sus doctrinas y la forma arbitraria de su crítica. Todo, en fin, conspiraba al hegemonismo francés; en esa inmensa *fuga,* como llama Gœthe a la historia, la voz del genio español había enmudecido, dejando perder en el espacio sus últimos cantos varoniles; y en su lugar resonaban tan sólo los monótonos ecos de la correcta musa de Despréaux.

XII

La resistencia—en un principio pasiva e insignificante—opuesta por el pueblo a esta cruzada, que amenazaba concluir con su literatura nacional, fué

creciendo paulatinamente y elevándose a una esfera superior, por medio de producciones más originales, independientes y libres, que directa o indirectamente rechazaban lo que resistía sus legítimas tendencias; mas era vana empresa todavía luchar con el pseudo-clasicismo en el aislamiento de la proscripción. Apenas, impulsado por las nuevas necesidades, pugnaba el espíritu moderno por romper los diques opuestos a su poderosa corriente; y las tentativas de algunos ingenios dignos de estima, como Don Ramón de la Cruz, aunque ciertamente no fueron estériles de todo punto para la reforma literaria, carecieron de influjos y unidad bastantes para determinarlas de un modo sensible.

En tal situación, que no falta quien presente como necesaria y saludable para la depuración de las letras españolas, apagada la inspiración casi por completo, muerta la originalidad, divorciada del sentimiento público y de las condiciones históricas, el pensamiento en la atonía, y su nobilísima historia despreciada en el olvido, halló a nuestra literatura la revolución romántica sobrevenida en la francesa. Débiles aún para sacudir el yugo del espíritu transpirenaico, tan pronto como éste revistió una forma que hablaba más a los sentimientos de la época, mudó de dirección—en vez de extinguirse—la imitación extranjera; y el movimiento iniciado a la vez contra las doctrinas galo-clásicas y contra los franceses, se dirigió solamente a atacar a las primeras,

secundando en tal empresa a nuestros vecinos mismos. Comenzaron a gustarse las nuevas obras de éstos, y comenzó el ominoso imperio de los traductores, que—como era lógico en nuestra situación—a vueltas de algunos bienes, nos ha producido incalculables males bajo el aspecto literario.

Por esto, el romanticismo que hemos conocido nosotros, no expresa el progreso de nuestros antecedentes nacionales; sino, con notables excepciones, la continuación, naturalmente algo degenerada, del neo-romanticismo francés. Poesías lúgubres, lamentaciones de fingidos desengaños, desatentadas sublevaciones contra Dios, el destino, la moral y el orden social, en nombre de falsos ideales; sarcásticas invectivas contra todos los sentimientos delicados, contra todas las más nobles tendencias; novelas sentimentales, o pseudo-históricas, plagadas de situaciones de relumbrón, de inverosímiles caracteres, de catástrofes inesperadas; dramas interminables, galerías de espectros y crímenes, en cuyos planes desconcertados se falta a un tiempo a los principios del arte y a las conveniencias de la civilización: tal es, en su conjunto, el fondo general de aquella literatura, envuelto en una fraseología ampulosa, sembrada de ocurrencias espeluznantes y de arrebatos frenéticos, que estaban ciertamente muy lejos de recordar los vuelos pindáricos.

No es otra la historia de la restauración romántica en nuestro suelo. Nada substancial, nada consisten-

te, nada natural y que resista al tiempo: nada más que el movimiento, incesante, rápido, febril; nada más que la declamación y la sorpresa. Sacudían los nervios; el espíritu apenas se interesaba profunda, serena y libremente en aquellas representaciones fugitivas. Se aplaudía con delirio, más el género que las obras; y éstas se sucedían una a otras, gozando un éxito tan extraordinario como pasajero. El *Quijote* y *Macbeth*, *La Estrella de Sevilla* y *Wallenstein, La vida es sueño* y *Fausto,* son creaciones siempre vivas que, refiriéndose a lo más esencial de nuestro ser, aun después de borrados ciertos matices y detalles, adheridos a las condiciones de lugar y de tiempo, nos extasían con sus imperecederas bellezas; pero ¿quién se acuerda ya de los dramas de Bouchardy? Todos esos novelescos engendros han pasado ante nosotros, sin que hoy mismo, cuando todavía resuenan en nuestros oídos los vítores de sus admiradores, los echemos de menos en la escena ni los busquemos en el gabinete.

XIII

La consideración de que nuestra literatura se ha visto largos años modelada sobre semejantes ejemplares, es tan amarga como provechosa debe ser para lo porvenir y, muy señaladamente, para el pre-

sente, cuyas tendencias comienzan a secundar la iniciativa honrosa y patriótica, facilitada por las actuales circunstancias de nuestro pueblo al enérgico sentimiento de algunos escritores, que aspiran a dirigir las letras por mejores caminos. Porque a las épocas de postración y marasmo, suceden las de vitalidad y acción, como tras del sueño viene el despertar, y después de la noche, el día. Las manifestaciones legítimas del espíritu humano son, como él, indestructibles: no parece sino que sacan fuerzas de su mismo abatimiento, y les sirve como de descanso. El arte, pues, dominador del mundo sensible, que eslabona con una cadena de flores al mundo de la idea, no perece: muda de formas; decaer lo vemos nosotros; morir, nadie lo verá jamás (1).

Afortunadamente, la renovación de que hacemos mérito comienza en un terreno, si no enteramente ajeno de peligros, harto menos escabroso y difícil que el que ha tenido a su disposición el patrio ingenio en ocasiones todavía no remotas. Felices ensayos de una lírica verdaderamente original y espontánea, algunos preludios de dramática y novela son especialmente el campo donde empieza a operarse, sin dejar por esto de trascender el nuevo espíritu desde esos géneros, esencialmente populares, a todos los demás de la literatura. El mercanti-

(1) Otra es la opinión de Hegel (*Estética*, t. II, *Fin del arte romántico*), hoy bastante generalizada, y que miramos como errónea, por fundamentos aquí imposibles de exponer.

lismo literario, que tanto apoyo ha prestado a nuestra servidumbre intelectual, parece disminuir también, o cuando menos caer en mayor repugnancia y menosprecio; la naturalidad vence y va desterrando a la afectación, ya clásica y fría, ya romántica e hinchada, siempre opuesta a la belleza de buena ley; y si no se destruyen en pocos meses vicios de mucho tiempo arraigados, mayormente si militan en su favor la costumbre y el ejemplo de reputados escritores, el progreso indeclinable del arte acabará por triunfar de tantas preocupaciones de escuela y de tantos malos hábitos ciegos.

De esperar es que así suceda. Cuídese, no obstante, de estirpar algunos defectos que empañan con demasiada frecuencia las obras ofrecidas como producto de las nuevas ideas. No es el menor de ellos ese trivial prosaísmo, que revela, tanto como falta de elevación, y aun de esmero, la facilidad con que, al huir de un extremo, puede la fantasía precipitarse en otro. Así, en odio al lenguaje convencional y helado de las tragedias galo-clásicas y a la hinchazón declamatoria de los modernos dramas franceses, se ha sustituído con repetición una afectada vulgaridad, evitada siempre por el sentido eminentemente estético de nuestro pueblo en todas sus grandes creaciones, y que ha merecido con razón los anatemas de un filósofo como tosca expresión de una individualidad superficial, opuesta a las abstractas generalidades de convencionalismos rituales

y amanerados. Es un error y una preocupación, dice también éste, creer que el arte ha empezado por el estilo verdaderamente natural, vivo y sencillo; los que tal piensan, confunden, con la naturalidad, la grosería, la torpeza, la indecisión, la falta de animación y de vida: cual si las incorrectas figuras que el niño traza en el papel pudieran ser tenidas por monumentos del más bello estilo, puro, sobrio y severo.

Digna de censura es igualmente la tendencia a formar sobre lecciones morales las composiciones artísticas, confundiendo así dos órdenes distintos, y olvidando que los grandes maestros siempre han cuidado de salvar la independencia del fin estético, aun en sus producciones más o menos didácticas. No es esta ocasión oportuna para entrar en larga digresión sobre tan importante asunto, examinando las prescripciones que, con pretendido carácter axiomático, han venido imponiéndose desde hace siglos, aunque jamás fueron de hecho guardadas en los momentos superiores de la historia de la imaginación; mas si el bárbaro desenfreno de ciertos libros, tan perniciosos en la esfera de la moral como en la de la literatura, ha servido para romper el atractivo velo con que se encubrían ideales repugnantes y gastados, no pueden autorizar la ineficacia de esas enseñanzas y demostraciones prosaicas en que se malgastó el innegable talento de Moratín y que es hoy rémora de otros nada vulgares.

«De dos hombres iguales en genio, dice Chateaubriand, uno de los cuales predique el orden y otro el desorden, el primero atraerá mayor número de oyentes.» Tal reflexión acerca de la conformidad esencial de lo bello y lo bueno, y superioridad de la representación moral respecto de la inmoral, *en igualdad de circunstancias,* debe reconocerse como justa. El artista, al atender exclusivamente al verdadero fin estético, obra por implícita necesidad éticamente, pues toda acción libre cae bajo el dominio de la moral; pero lo frágil y perecedero de aquellas de sus concepciones que estén en oposición con la ley del bien, debe advertirle tan sólo que no ha ahondado bastante *como artista* en el asunto, expresando en concepto de esencial lo que no es sino desdichado accidente. La más alta personificación del mal, Satanás, si puede servir, por la energía de su voluntad imperiosa, para grandes contrastes en ciertas obras, inspirando el terror, la compasión o la repugnancia, jamás podrá llegar a ser protagonista interesante de una producción de importancia. Manfredo, Fausto, Werther, Don Juan (con que quizá nos objeten algunos) guardan siempre, como ha hecho notar un escritor, en medio de sus contravenciones a la moral, cualidades insignes, que nos hacen simpatizar con ellos, hasta el punto de que las consideremos casi como su verdadero carácter, juzgando de menos valor sus crímenes y vicios: Carlos Moor (en *Los Bandidos* de Schiller), intentando lo-

camente reformar la sociedad por medios reprobados, nos parece más bello, con todas sus aberraciones, que Francisco, cuya alma depravada se representa con igual maestría, y que jamás podría tolerarse sin aquel contraste vigoroso, en que descansa y mitiga su repugnancia el ánimo. Otro tanto acontece respectivamente con los caracteres de Enrico y el ermitaño en *El condenado por desconfiado* de Tirso (ejemplo quizá el más aparentemente contrario a nuestra doctrina). Lo que nos admira en todos estos casos no son los delitos, sino aquella energía perseverante, que es condición en sí misma de un alma noble y bien templada.

XIV

A evitar, pues, estos defectos, que suelen observarse en las más recientes obras, deben encaminarse los esfuerzos de cuantos pretenden cooperar al renacimiento intelectual de nuestra patria, añadiendo nuevos laureles a los que de antiguo forman su corona. Mientras sentimentales panegiristas de lo pasado (que lo subliman tan sólo porque no ha sido *presente* para ellos), dejándose llevar de una superficial observación y no considerando sino la hermosa perspectiva de las líneas generales que nos conserva el tiempo, sin los accidentes toscos y pro-

saicos, deploran la pérdida de remotas civilizaciones, que estiman por más aptas para el arte, toca a nuestros poetas mostrar con el ejemplo que, si las condiciones de orden, regularidad y determinación que señalan el progreso de la sociedad, se oponen a la bella anarquía, por ejemplo, que nace de la independencia personal de un individualismo selvático y grosero, esta inferioridad estética no es más que aparente, destruyéndose al penetrar en sus pormenores y al reflexionar las superiores conquistas que han ido enriqueciendo el espíritu humano y ensanchando el círculo e importancia de las relaciones de la vida.

No hay arte, además, que pueda aislarse de los sentimientos de su época, buscando postiza inspiración en obras anteriores: el aplauso que estas tentativas eruditas hallan en tal o cual clase, nada importa, ni logra compensar el vicio de su origen. «¿De qué sirve a la patria y a la humanidad, exclama un escritor contemporáneo, la poesía de gabinete?... Es producto de hombres solitarios que, trabajando sosegadamente, se entretienen en preparar un placer para su vida, no escribiendo más que cosas meditadas, pulidas, correctas, elegantes, pudiendo explicar cuantos pasos dan y justificarlos con los ejemplos y los preceptos. Pero la historia, ¿qué provecho saca de tales obras?»

Semejantes palabras, honor del ingenio italiano, son perfectamente adecuadas a todas las literaturas

convencionales y de reminiscencia, o—digámoslo de una vez—a todas las falsas literaturas. Porque si éstas han de ser animadas, como condición esencial de su naturaleza, por el aliento de su pueblo y su siglo, el esqueleto, laboriosamente trabajado, de semejantes producciones (de las cuales suele impropiamente decirse que carecen de defectos, cuando tienen el mayor de todos) ofrecerá a lo sumo la exacta proporción que no altera la muerte, sin la belleza de la carne y la sangre, la vida; y la nación, que no encuentra en ellas un solo rayo de su ideal, podrá decir, como el paladín francés de su cabalgadura, que

... morta là sulf' altra riva giace...
Altro diffetto in lei non mi dispiace.

En tal sentido, las literaturas de imitación no son sino la imitación de la literatura.

La crítica, por su parte, no ejercerá menor influjo, si, abandonando el empirismo y la arbitrariedad, se alza a la región serena de las ideas, para fertilizar con fecundísima savia el campo inagotable de la historia, mediante la difusión de la estética, a cuyo impulso se reanima con desconocido vigor, penetrando de elevado sentido las varias direcciones del pensamiento literario. Levantar su obra sobre el firmísimo cimiento de los principios esenciales del arte y separar lo histórico de lo absoluto, lo contingente de

lo necesario, constituye su ministerio y será su mayor gloria.

¿Qué es lo que han pedido, como sagrado derecho del artista, los partidarios sensatos del romanticismo? La libertad, téngase bien entendido; no la anarquía y la licencia. Porque, así como los idólatras indiscretos de la antigüedad, partiendo de lo particular y relativo, y careciendo de guía reguladora para su crítica, pretenden sustituir los principios racionales por preceptos empíricos, hijos de la observación, «inventarios exactos y metódicos de lo pasado, que son, cuando más, reglas precisas de lo que se hizo, sin las infinitas posibilidades de lo que resta por hacer» (1); así como, perdidos en un mar de pueriliidades de mero pormenor, fundan una estética falsa y convencional, cuyas prescripciones han de variar necesariamente a la aparición de cada género y de cada obra maestra, los románticos han preconizado con rigorosa justicia la inspiración *directa* del natural, contra la refleja, bebida en los libros, exigen que el poeta pueda realizar cuantos ideales concibe en su fantasía, y dejan abierto ancho campo a todo linaje de asuntos que cumplan las eternas leyes de lo bello, a toda forma que represente esencia y realidad, saludando con júbilo la obra nueva que lleva el sello del genio, aunque no figure en las

(1) Cantú, *Literatura: Discursos y ejemplos en apoyo de la Historia Universal*, prólogo.

áridas clasificaciones de los preceptistas clásicos.

¿Quién puede racionalmente marcar un límite a las evoluciones del espíritu, ni definir todos los momentos capaces de desenvolverse en la imaginación? En la progresión histórica de la humanidad, hay siempre dos factores: uno idéntico, invariable, constante, en la unidad de su naturaleza; móvil otro, característico, pasajero. Así, el ideal de una época se descompone también en dos clases de ideas y de sentimientos: accidentales y estables, variables y permanentes; y mientras el fondo subsiste siempre el mismo, va asimilándose aquellos elementos que el tiempo consolida para no destruirlos jamás, o recibe, como en depósito, los que forzosamente han de mudar a causa de su acción. De esta suerte, y siendo la literatura expresión de ambas clases de necesidades, tanto respecto de la sociedad como de los individuos, ni unas ni otras pueden acallarse con evocar fantasmas, gloriosos, sí, pero fantasmas, que alienta la ilusión del recuerdo, no la vida de la actualidad.

Doble, por consiguiente, ha de ser el objeto de la creación artística que aspire a vivir eternamente en la memoria de los pueblos; debe por un lado, referirse a las leyes necesarias de lo bello; por otro, al carácter de la civilización en que nace: lo inmutable y lo temporal, lo accidental y lo absoluto han de tener en ella representación. Allí donde el espíritu encuentra fundidos ambos términos, se une con la obra

contemplada, y siente el puro goce de lo bello; allí donde uno de ellos falta, el arte no puede pretender más que una existencia efímera, que se borrará con los últimos vestigios de las tendencias que ha halagado.

Tales son los fundamentos de la crítica moderna. Si en todas las edades, los grandes poetas, cuya inspiración nos conmueve todavía, han marcado instintivamente sus creaciones con ese doble carácter, a nuestro siglo únicamente cumple la gloria de haber traído a clara luz tan fecundos principios, estableciendo sobre ellos esa nueva crítica, cuya autoridad se extiende a todos los tiempos y lugares, porque es independiente de lugares y tiempos. La retórica y la poética de la antigüedad, con tan escasa cordura resucitadas en nuestros días, encerraban cierto número de reglas y máximas exactas; pero esterilizadas por la falta de unidad y enlace interno de sus incompletas doctrinas. Por esto, confundidas en el laberinto de la observación puramente empírica, fuente aquí de tamaños errores, tomaban como principal lo accesorio; degenerando por lógica necesidad en un tejido de convencionales arbitrariedades, sin otra ley que el capricho, ni otra autoridad que la costumbre. Mas de la misma manera que el ideal romántico ha dilatado los horizontes del poeta con multitud de nuevos elementos, la crítica nacida del espíritu moderno ha roto barreras tímidamente alzadas y revelado la inmensa extensión de un campo, cuyo

único límite está en lo que verdaderamente se opone y contradice a lo bello. Cuando el ideal de los tiempos presentes haya de ceder el puesto a otros futuros ideales, ni uno solo de ellos quedará fuera de la construcción que levanta la ciencia moderna; en su recinto hay lugar para cuantos pueda engendrar la fantasía, sin necesidad de derribar sus fortísimos muros ya para ensancharlos. La razón sirve para todos los tiempos.

Jamás pierda de vista la crítica su luz, sin la cual se oscurece el sentido de lo hermoso; ni pretenda sólo concentrarse en la forma exterior, como lo más fácil y aparente, extraviándose en el camino llano y volviendo contra sí sus propias armas. Sírvale de ejemplo esas luchas en que vemos despedazarse al individualismo superficial que, por hacer alarde de independencia, niega escépticamente el sistema de las verdades fundamentales del arte, despreciando a la vez, como cosa vulgar e indigna de su sabiduría, la guía del sentimiento inmediato, no pervertido aún en las preocupaciones: contradicción lógica, que gasta y aniquila todas sus fuerzas. Para el crítico de juicio verdaderamente recto e ilustrado, no menos que de delicado sentido, el análisis de bellas producciones es un manantial de puros goces, porque su contemplación profundiza más íntimamente en la obra que la del común de los hombres; para el espíritu frívolo, vanidoso y petulante, tal examen se resuelve en mezquinas personalidades o en un fatigoso

ejercicio, donde se aferra con ansia a la forma, que destroza dogmáticamente, en tanto que «la potencia creadora y viva se escapa de sus manos como una fuerza indómita» (1).

Hoy que, despertado entre nosotros un tanto el pensamiento, brotan de él nuevos raudales que han de vivificar el mustio campo de las letras, importa mucho abrirles camino y no encajarlos en el estrecho cauce de la imitación de otras literaturas, cuyos méritos, por indisputables que sean, no tienen en verdad derecho para semejante monopolio. En nuestra patria, el árbol donde han nacido los laureles de Berceo y Jorge Manrique, del maestro León y Lope de Vega, de Cervantes y Tirso de Molina, no se ha arrancado, aunque amarillo y mustio; y así como el período erudito y clásito de nuestro renacimiento ofrece, por ejemplo, la epístola *A Fabio* (¡compáresela con las ponderadas de Boileau!), la *barbarie* de nuestra Edad Media produjo el inmortal *Romancero,* gloriosa memoria de España y eterna emulación del mundo. ¡Qué no podrán, pues, aprovechar a nuestra literatura las superiores condiciones en que hoy comienza a ofrecerse el espíritu!

El fondo actual del arte es muy superior al de la antigüedad; pero la manifestación literaria dista aún

(1) Pictet. *Lo Bello en la Naturaleza, el Arte y la Poesía,* capítulo I.

no poco de aquella íntima compenetración entre la forma y la esencia que distingue a los clásicos: defecto que no ha de achacarse indolentemente a la sublimidad de un ideal, ante el cual toda forma parece insuficiente (como pretenden algunos, mezclando cosas enteramente diversas); sino al escaso esmero en la depuración y corrección artística. Para llegar a aquella deseada armonía entre ambos términos, recójanse de buena voluntad los frutos naturales, no los que sin madurar ha desprendido del árbol el artificial cultivo de la imitación exótica. Y cuando el genio moderno conquiste una forma digna de él, entonces su fiel expresión, la literatura, será superior en un todo a la clásica, y clásica ella misma para los tiempos venideros.

1862.

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

UNA DOLORA EN PROSA

Lo Absoluto, por *D. Ramón de Campoamor,* de la Real Academia Española.—Madrid, 1865.

I

En medio de la indiferencia con que la generalidad del público ilustrado recibe los generosos esfuerzos de los pocos que en nuestra patria se consagran a los estudios filosóficos, considerándolos dignos de seria atención, es doblemente merecedor de aplauso el celo de aquellos escritores que, no haciendo de la filosofía su vocación especial, y aun alejados de ella por su verdadera profesión y sus costumbres, acuden de tiempo en tiempo a rendir a sus plantas el tributo de que noblemente se creen deudores, sobreponiéndose al contagio de la desdeñosa presunción que reina en el círculo a que habitualmente pertenecen. El espíritu dado al cultivo de la ciencia, halla, en el comercio de un medio social apropiado, continuos materiales que lo estimulan en

su empresa laboriosa, y de donde saca nueva y animadora energía en sus instantes de vacilación y desaliento. De este modo, enlazado en incesante comunicación con el mundo científico, se sostiene igual y perseverante en su propósito; y para vencer la excéntrica singularidad a que lo lleva en ocasiones una desmedida concentración en sí mismo (de la que nace ese tenaz apego que tomamos a nuestras opiniones individuales, no por ser verdaderas, sino por ser nuestras, y que es quizá el mayor y más terrible obstáculo con que ha de batallar el hombre sincero), le basta tender una mirada a su alrededor, y ver cómo le acompaña en su camino la humanidad entera, y sorprender en el corazón de su engreído pensamiento las últimas vibraciones de la cultura universal.

Pero lo que necesita luchar quien vive distante de esa comunicación y encerrado en un mundo refractario a las aspiraciones que, a trechos, se levantan en su alma, para darles alguna satisfacción y cumplimiento; lo que ha de sufrir al verlas siempre contrariadas por la extrañeza de los que lo rodean, y aun por la fatuidad de su desdén; lo que ha menester para conseguir formularlas, falto de todos los elementos exteriores que pudieran fortalecerle y ayudarle, y teniendo que suplirlos con el ardor infatigable de su empeño, apenas se concibe, y jamás obtendrá en premio estimación suficiente.

Tal es la posición del señor Campoamor. En un

siglo en que la desorganización de que no han logrado salir todavía las esferas sociales públicas (desorganización que se deja sentir muy especialmente entre nosotros) hace tan difícil vivir en una sola de ellas, el autor de las *Doloras* rompe valerosamente con esta dificultad, y, poeta, filósofo y político, pretende los laureles de la fama nada menos que en tres distintos conceptos. Cuán de agradecer sea su intento, no es menester ponderarlo después de las consideraciones que anteceden; y son verdaderamente dignos de severa censura los que, movidos de frívolo menosprecio por todo fruto del espíritu nacional, o de injusta impaciencia por no ver a éste sacudir milagrosamente en un día el entumecimiento de dos siglos, o de ciegas preocupaciones académicas, o aun de sentimientos ruines, harto comunes, por desgracia, en todo país y en todo tiempo, desconocen el alto valor que indudablemente corresponde a las producciones del escritor de *Lo Absoluto*.

Tal es el título de su última obra. Plan de una filosofía completa (que tal pretende ser), ostenta a la vez en ella el señor Campoamor la índole de su pensamiento científico y su fantasía e inventiva poética. Y si se estudia con relación a estas segundas cualidades, que son, a nuestro entender, las que sobresalen siempre en quien con sus poesías líricas ha conquistado uno de los más altos nombres de nuestro moderno Parnaso, y de los pocos que la

historia, agradecida, salvará del olvido que sin duda destina a tanta celebridad contemporánea (1), se encuentra en sus páginas una genialidad tan propia y personal, una imaginación tan viva y pintoresca, una ironía tan profunda, un movimiento tan animado, una expresión tan llena de calor y de vida, que admiran y sorprenden con su tesoro de inagotables bellezas. Bajo este concepto, creemos que *Lo Absoluto* es la mejor muestra que el distinguido escritor ha dado de sí en producciones de esta clase. Ciertamente, la afectación en el uso de la antítesis y del retruécano, que tanto empaña, por ejemplo, el mérito de *El Personalismo*, aparece aquí de vez en cuando, no menos que la hiperbólica exaltación de las imágenes y comparaciones, y el tono declamatorio de la frase; pero un gusto delicado reina por lo común en *Lo Absoluto,* y poco hallará que reprender en sus hojas la más severa crítica. El pensamiento, vigorosamente concebido e individualizado en una forma propia, se desenvuelve en un cuadro artístico, y lo colora con los más opuestos matices. Ora se revuelve contra las escuelas y los partidos, denostándolos con su sarcasmo desdeño-

(1) No ha faltado, en tiempos recientes, algún escritor que pretenda poner en duda los títulos del señor Campoamor como poeta original. ¡Vano intento! Mientras se sigan estimando en el mundo el ingenio, la imaginación, la poesía, la gracia, el señor Campoamor será siempre uno de los primeros y más ilustres líricos que honran las letras patrias en nuestro siglo.—(1876).

so; ora se sumerge en inefable arrobamiento, y, buscando en la intimidad de Dios el fuego de una inspiración sagrada, hace con noble entusiasmo la apoteosis de la razón, de la virtud y del arte. Es imposible, comenzada la lectura de este libro, suspenderla gustoso hasta llegar a aquella última página, tan bella y tan elocuente, en que el espíritu, penetrado del sentimiento de lo infinito, se recoge en una contemplación ideal, que lo levanta místicamente hasta el divino principio de la realidad y de la vida.

La doctrina filosófica de *Lo Absoluto* ha sido examinada—según su importancia lo exigía—desde diferentes puntos de vista, por escritores tan autorizados como los señores Mateos, Valera, Rute, Vidart y algunos más, a quienes sucederán probablemente otros nuevos críticos en su tarea de juzgar la reciente exposición que el señor Campoamor hace de sus principios. Lo arduo de semejante empresa, en que vemos con placer empeñados a tantos nobles campeones, afanándose por difundir en nuestro pueblo el amor a estudios de que pende en gran parte su destino, nos excusa de entrar en el número de ellos; y sólo nos limitaremos a hacer unas cuantas someras consideraciones sobre la impresión general que nos ha producido la lectura de este por todo extremo interesante libro.

II

De *Lo Absoluto,* como de todos los libros notables de su género, puede decirse mucho bueno y mucho malo. Todo es (pudiéramos decir con su padre)

según el color
del cristal con que se mira.

Si se compara esta obra con lo que el concepto propio y riguroso de la filosofía exige y con las condiciones y necesidades históricas a que debe responder ya hoy un sistema metafísico, apenas se hallará en ella cosa que satisfaga. No espere el lector, fatigado del dogmatismo, que tan extraordinariamente representa Hegel, encontrar allí una doctrina circunspecta y prudente, verdaderamente científica, que huya de fantasear imaginarias construcciones sobre supuestos arbitrarios, que nada aventure sin razón, que marche paso a paso, hasta ponerlo en camino derecho de conocimiento y de certeza. El método, la prueba, la precisión, la disciplina, son antipáticos al ilustre poeta; y su procedimiento no difiere, en general, un ápice del que habrá empleado en sus mejores *Doloras.* No es un procedimiento racional; es una intuición estética.

La unidad de *Lo Absoluto* (de que el señor Campoamor tan justamente prendado se muestra) no es la unidad real que funda todos los principios, y los abraza y penetra sin dejar fuera de sí ninguno; sino una idea elegida caprichosamente entre otras, y sobre la cual, como sobre estrecho cimiento, se va acomodando la realidad a viva fuerza, recortándola despiadadamente y dejando a un lado lo que estorba, para edificar con laborioso artificio un sistema monótono y simétrico, que de nada está más distante que de la libre proporción que en el plan divino resplandece. Y es que—el mismo autor lo confiesa—«es mucho más fácil pensar con soltura que con lógica».

Por lo demás, el sistema fundamental a que pertenece *Lo Absoluto,* como el hijo al padre, no es ciertamente cosa nueva. Miles de años hace que viene rigiendo despóticamente la vida del pensamiento humano; y hoy mismo, cuando ya todos confiesan que no ha satisfecho derecha ni íntegramente a ninguna cuestión capital, y que sólo ha servido para hacinar materiales, educar al entendimiento y prepararlo para entrar en más seguras vías, lleva en su poderosa diestra el cetro que en vano intenta arrancarle su eterno rival, jamás levantado hasta su altura. Este sistema es el *idealismo*. Y que el libro de que nos ocupamos constituye un renuevo brotado de su eterna raíz, se hace patente con sólo abrirlo a la ventura y leer.

¿Cuál es, si no, su punto de partida? Oigamos al autor: «He estudiado una idea, la he desarrollado, y luego la he formulado de la manera siguiente: *La esencia de las cosas son las ideas, y la esencia de las ideas es la idea de cantidad.* Tal es el principio y el fin de este libro.» No le preguntéis la razón de todo esto. El idealismo no se digna (o no sabe) responder jamás a tan indiscretas preguntas.

Idealista es, pues, la teoría del señor Campoamor, como lo son (y algo más quizás) la mayor parte de los principios que contiene, y como lo es, por ejemplo, la absorción de la lógica en la metafísica, el menosprecio de la experiencia y del análisis, la confusión de la intuición y la deducción. Por este camino, ya sabemos adónde se va; y suerte ha sido para la doctrina filosófica del ardiente impugnador de Descartes, que las opiniones religiosas y políticas enunciadas en su libro tengan (a vueltas de algunos *resabios* liberales) un sabor neo-católico hasta la herejía: augusto manto ante el cual se detendrá respetuosa la majestad irritada de ciertas publicaciones, ahogando con pena en sus fauces la terrible palabra que se aprestaban a fulminar.

III

Pero ¿son tantos los filósofos contemporáneos que toman mejor camino?

Y aquí entran las excelencias de *Lo Absoluto*.

Por doloroso que sea decirlo, ni dentro ni fuera de nuestra patria hay motivos para una contestación afirmativa; y en este supuesto, sin disimular los vacíos de la producción que ligeramente examinamos con respecto a la filosofía misma, se la debe comparar (si hemos de apreciarla justamente) a la manera común con que, salvas escasísimas excepciones, ha sido tratada aquella ciencia entre nosotros.

Ahora bien; considerado de este modo el tratado del señor Campoamor, puede pretender un alto lugar, que sólo la presunción y el pedantismo escolástico serán osados a negarle. Como exposición de una doctrina determinada, hay en él pensamiento original y propio, calidad harto digna de encomio en los tiempos que alcanzamos, donde la muchedumbre de libros suscitados por este inquieto afán de publicidad, característico de nuestra época, estorban y dificultan la libertad del espíritu, que necesita un poderoso esfuerzo para arrancarse de la disolución en que lo precipita la avidez de una desordenada lectura. Contiene *Lo Absoluto* puntos de vista lu-

minosos, sagaces observaciones, ideas interesantes, intuiciones profundas, que despiertan el ánimo a grave meditación; y a la claridad de esos destellos, verdaderamente geniales, halla el autor, a veces, verdades insignes, a las que parece increíble pueda llegarse por la inspiración y el sentimiento, que son (en nuestro sentir) las principales fuentes de esta obra.

Las censuras que desde su sistema dirige contra otras doctrinas (en las cuales sólo reconoce defectos. y cuyo fondo de verdad y representación histórica desestima ligeramente) son, por lo general, discretas y acertadas, y en ellas despliega una ironía tan incisiva, oportuna y vigorosa, que tal vez no tiene igual en ninguno de nuestros presentes escritores. Pero donde su apasionada fantasía amontona una tempestad ciertamente terrible, es en aquella parte de la introducción dedicada a la gran mayoría de nuestros políticos, que no habrán quedado agradecidos al *cariñoso* recuerdo de su colega.

«¿Y qué piensan de todo esto—exclama—los grandes hombres públicos? ¿Y qué han de pensar? Por regla general, son unos pobres diablos, que jamás han oído hablar de filosofía, o si han pensado en ella alguna vez por ociosidad, han caído en un deísmo vago, en un panteísmo sensual o en un ateísmo cínico.» Mal avenido se encuentra el señor Campoamor con sus compañeros, y no sin razón. Cuando el poeta, para ver aplaudidos (y comprados) sus

versos; el abogado, para tener pleitos; el sabio, para sentarse en las Academias; el empleado, para ascender; el médico, el industrial y el comerciante, para prosperar en sus respectivos negocios, necesitan (por lo común) hacer en el Parlamento antesala a la fortuna, es lógica la reacción de los que, al ver que la investidura de la representación nacional habilita al primer advenedizo para asaltar las más opuestas profesiones, exigen que cada repúblico sea un literato insigne, un filósofo consumado, un jurisconsulto egregio, un economista ilustre, un hombre superior (para decirlo de una vez) en todos los fines y direcciones de la vida. Algo extremado anda quizá el señor Campoamor; pero confesemos que, al atacar el empirismo escéptico, por desgracia reinante en la política, señala un mal grave, que no alcanza a remediar la dolorosa instabilidad de nuestras leyes.

Con igual calor que el pasaje citado se halla escrito el libro entero: una exaltación febril anima todas sus partes y le imprime el sello de una apasionada elocuencia.

Esta belleza de *Lo Absoluto* aumenta y destruye a un tiempo su valor filosófico. Por una parte, atestigua que la concepción de la obra es más (como antes hemos indicado) una creación estética que un pensamiento científico, y que en ella, el sentimiento y la fantasía han usurpado el lugar que el autor destinaba al entendimiento y la razón. Por esto es su

construcción tan sintética: fruto de una intuición artística, ha sido desde luego abarcada en la unidad de su conjunto, y el trabajo ulterior sólo ha tenido por objeto determinarla en sus principales pormenores.

Pero si, bajo este concepto, *Lo Absoluto* no es ni puede ser un sistema de filosofía, en la acepción propia (no en la común) de esta palabra, y apenas tiene valor demostrativo y racional, como lo denota además la absoluta falta de precisión en su tecnicismo (correspondiente a otro defecto análogo en el plan), esa misma belleza e idealidad que respira, introduce a la filosofía en regiones y círculos tenazmente cerrados a su influjo, a cuya altura e ilustración contribuye poderosamente, y cuyas puertas hoy quizá sólo el señor Campoamor sabe abrirse. Él posee como nadie el secreto de hacer llegar un rayo de luz al espíritu escéptico del político, al empírico que vegeta en la rutina de los negocios, al que duerme afeminado en la frivolidad, al que se embrutece en la sensualidad del vicio. ¡Quién sabe! Tal vez ese libro que lleva al hombre distraído de sí propio como un presentimiento de nuevos mundos, despierte en su confuso pensamiento el germen de la razón y le haga resucitar a otra más alta vida. La verdad es infinita, nos penetra y envuelve por todos lados, y el rayo de luz de una idea que pasa, puede herir nuestros ojos y revelárnosla en la intimidad de la conciencia.

He aquí lo que entendemos que representa la *nueva dolora* del señor Campoamor. Si quisiéramos comprender en una frase el carácter de este notable libro y el género a que propiamente pertenece, diríamos que es un *poema didáctico*. No el poema didáctico frío y erudito, que pretende vestir con el rebuscado artificio de una metrificación impertinente un pensamiento puramente prosaico: híbrido engendro, igualmente antipático a la razón y a la fantasía; sino aquel noble género que aspira a representar sensiblemente la belleza de las ideas y los sentimientos que su contemplación interior despierta en el espíritu del hombre.

1865.

UN POETA

DON VENTURA RUIZ AGUILERA

Elegías.—Madrid, 1862

I

Con el más sagrado respeto llegamos a este libro, tesoro de exquisita ternura, manantial de dulcísima poesía, historia del dolor más terrible, poema del más profundo sentimiento. Porque si las obras maestras que concibe la fantasía de los grandes ingenios y vierte luego en armoniosas formas, selladas de una inspiración verdadera y ardiente, son merecedoras de la más legítima admiración, y han de recibirse por la crítica con la justa desconfianza de quien teme no acertar a definir sus perfecciones; si los principios más racionales y libres en que se apoya hoy la ciencia del arte, llevan a considerar antes las bellezas que los defectos, y a colocar sobre el examen de las minuciosidades de la letra, a todos accesible, el más difícil del sentido general del es-

píritu, esa desconfianza, esa admiración se aumentan y adquieren un carácter más elevado cuando la obra que se juzga reúne a todos aquellos títulos el de haber nacido al calor de un gran infortunio, arraigando en el noble corazón de que no ha podido desprenderse para ser trasplantada al arenal del mundo, sin arrancar un pedazo de él y desgarrar sus más delicadas fibras. Entonces, el que por su dicha siente todo el poder de esa religión del dolor, que a tantos lleva al cielo, se reconoce embargado de un temor natural, y como quien duda tocar a una mariposa por miedo de deshacer sus alas, piensa si ha de atreverse a profanar el santuario donde oculta el alma sus más terribles penas.

Por fortuna, el libro del señor Ruiz Aguilera no es un eslabón perdido en la cadena de nuestra historia literaria, un lamento, y nada más, de un espíritu conmovido rudamente; si en el sentido individual tiene esa significación, en las relaciones más amplias, así de la poesía como de la moral, alcanza una entidad que no es posible desconocer, ofreciéndose, ya como fruto de una inspiración profunda frente a los vanidosos engendros de extraviadas imaginaciones, ya como una magnífica expansión de sentimientos purísimos y elevados.

Bien venido sea, pues, ese libro que conmueve y entusiasma: bien venido sea, como un relámpago intensísimo en medio de este camino de la vida, que locamente hacemos hasta hoy de noche y a la ven-

tura; desgraciado quien, al recorrer sus páginas, no sienta con el poeta hervir las frías cenizas del corazón al abrasador contacto de una de esas lágrimas del alma que no se atreven a asomarse a los ojos por no mancharse: ese no será capaz de nada bueno, de nada noble, de nada grande; no será nunca amado, si nunca es aborrecido, y, extranjero en su patria, con la misma indiferencia con que él ve pasar ante sí la humanidad doliente, ella lo verá pasar mañana, borrando más rápidamente su huella que borra el mar la blanca estela del navío que lo oprime.

Porque es el dolor el primero y más alto don del cielo: él levanta al hombre sobre el mundo, depura su vida, fortifica su alma, ennoblece su pensamiento, da valor a sus alegrías: él, todo imperfección, como la lucha, engrandece y perfecciona; él, todo desarmonía, como el mal, armoniza y ordena; él, todo sombras, como la noche, alumbra con una iluminación interior la esencia de nuestro ser, y, santificado por Dios mismo, liga al género humano con el vínculo de la limitación y de la muerte.

De ahí esa nobilísima altivez que se imprime en las almas bien templadas, cuando se han purificado en el crisol de la amargura; de ahí que dé el hombre por lo general más importancia al dolor, maestro de la humanidad, que al placer; que le agite más profundamente, que obtenga más vivas sus simpatías; de ahí, en fin, que una historia de largos pa-

decimientos venga a ser, con frecuencia, en su opinión, la medida de los nobles caracteres, y que al escucharla diga para sí mismo: «¡yo también he sufrido!»

¡Dichosos los que lloran!
Porque han amado.

Por esto, el libro del señor Ruiz Aguilera no puede menos de impresionar eficazmente el ánimo que no esterilice un helado escepticismo; cantos llenos de una tierna resignación, ecos sublimes de una inspiración grandiosa, fruto inestimable de un profundo sentimiento, si se muestran dignos hermanos, en cuanto al valor literario, de los *Ecos Nacionales* y las *Veladas poéticas* (1), superando a tantas otras composiciones que con el mismo título y fama convencional nos hacen aprender de memoria y nos pregonan por costumbre, ofrece, en otro concepto, a nuestra consideración, el ejemplar sorprendente del espíritu generoso, que en vano la adversidad trabaja y pugnan por envenenar dolorosas conmociones. Lección elocuentísima, modelo admirable que, unien-

(1) Posteriormente a la época en que vió la luz por vez primera este artículo, ha publicado el señor Aguilera las siguientes obras: *Proverbios ejemplares* (novelas).—*El mundo al revés* (ídem).—*Armonías y Cantares* (poesías).—*Inspiraciones* (ídem), etcétera.—Con ellas (sobre todo con las poesías), no han hecho sino crecer su mérito y su fama. Además van publicados tres tomos de sus obras completas, con estos títulos: *Ecos Nacionales y Cantares* (1873), *Elegías, Armonías y rimas varias* (id.) y *El libro de las sátiras* (1874).

do íntimamente al poeta con el hombre, revela la verdad de la inspiración en aquél y la magnanimidad del carácter en éste: ocasión, al par, de severas enseñanzas a los que traficando, necia o malignamente, con la poesía, hacen de ella un instrumento para cantar sentimientos fingidos o adular y servir bastardas ambiciones.

Bien es verdad que el mismo autor de las *Elegías* proclamaba esta consonancia de las obras del hombre como poeta con sus acciones como individuo, predicando en sencillas frases (1) la conveniencia de que el poeta, «si ha de tener autoridad su bello sacerdocio, sea modelo de buen ejemplo, así en su conducta privada como en su conducta pública», añadiendo que «el pueblo no puede amar al logrero que le habla de caridad», ni «al que hace alarde de virtud, viviendo encenegado en el desorden». Palabras de profundo sentido y gratas de escuchar en una época, donde la depravación común de siempre se halla favorecida por cierta hipocresía de moda y por el indulgente sensualismo de los adoradores de la forma, que en todo buscan exclusivamente las apariencias.

Y no es sólo en estas líneas donde el discreto vate une a la eficacia de sus ejemplos la exposición de máximas acertadas, estableciendo sobre firmísimas bases la naturaleza de la poesía. «La poesía en

(1) *Ecos Nacionales*, prólogo de la 3.ª edición.

su esencia, dice elocuentemente (1), no es una vana forma, una combinación ingeniosa de palabras, hecha con arreglo a los preceptos escritos o según el capricho del artista, sino la expresión más alta, el lenguaje más sublime del alma, la revelación de la verdad, por medio de la voz armoniosa del genio.» Y en otro lugar afirma que la poesía «no es hoy un anacronismo» porque el sentimiento de lo bello «tiene condiciones de perpetuidad», verdad insigne que expresa también admirablemente en estos versos:

¡Carlos! Habrá Pasión, jamás Calvario
para la dulce y santa poesía;
siempre el hombre será su tributario.
Cisne de amor, el cielo nos la envía;
cuando ni un corazón lata en el suelo,
al patrio nido remontando el vuelo
gemirá su postrera melodía (2).

«Desgraciada la Nación, dice (3), que, a ser posible, existiese careciendo completamente de sentimiento poético; ella sí que sería un monstruoso anacronismo sin ejemplo. Ni aun en los últimos períodos de las civilizaciones antiguas más florecientes, cuando ya la anarquía y la gangrena destrozaban el cuerpo social, faltaron hombres de corazón y de fe que con su voz, eco de la de gran parte de sus conciuda-

(1) Lugar citado.
(2) *Veladas poéticas*. Sátira en vindicación de la Poesía.
(3) *Ecos Nacionales*, pról. cits.

danos, dulcificasen los dolores de la patria moribunda.» Siempre elevado, asienta su doctrina con razonamientos de incuestionable superioridad respecto del mayor número de nuestros críticos, que, con deplorable escasez de antecedentes literarios, y pudiendo raras veces confirmar sus teorías con la autoridad del propio ejemplo, se aventuran en alas del *sentido común,* cuando no de las pasiones más odiosas, a establecer principios imaginarios, que el viento se lleva, sobre cuestiones de mero pormenor, o desorientan y extravían la opinión general, en fuerza de locas alabanzas y rencorosas emulaciones. Tanto acierta al decir que «el poeta debe ser siempre contemporáneo, esto es, cantar su época, como cantaron la suya los líricos, épicos y dramáticos que constituyen la dinastía inmortal de los grandes genios», como cuando enérgicamente exclama (1): «Los versos pastorales, el idilio, la égloga, son cantos que van a perderse entre el rumor del movimiento actual», y cuando añade que no pueden satisfacerse todas las necesidades de la presente época «con romances a las flores y con madrigales a unos ojos.»

Semejantes consideraciones, enteramente admisibles en sanos principios de filosofía de lo bello, muestran una concepción profunda de la dignidad de la poesía, que penetra todas las obras del cantor de

(1) *Ecos Nacionales,* t. I, pról.

La Patria: una genial intuición de los altos destinos del arte, testimonio veraz del recto sentido y clarísima inteligencia de un pensador reflexivo, que no enerva el orgullo de desautorizadas teorías literarias. ¿Qué significan, por otra parte, la oportunidad y evidencia de esas observaciones? Error frecuente es el de suponer que pueda la viveza de la fantasía, el vigor de la imaginación, dañar en el artista a la exactitud del pensamiento y aun destruir en su espíritu todo principio de rigorosas convicciones científicas; mas por si el estudio de la natural armonía y correspondencia entre las facultades humanas (principalmente relacionadas en los grandes ingenios, que de otra suerte vendrían a ser monstruosas deformidades, cuyos miembros orgánicos no se desarrollarían sino a expensas unos de otros) no nos persuadiera de lo contrario, la historia viene a desmentir con la experiencia lo mismo que niega el raciocinio, combatiendo tan vano aserto, hijo de ciegas y funestas preocupaciones. El *Mahabarata* y la *Ilíada,* Dante y Shakespeare, Calderón y Cervantes, Quevedo y Gœthe nos enseñan que, si en el hombre frívolo menos propenso a la meditación y a la ciencia vive siempre el germen de la indagación racional, esencialmente propio de su ser, con mayor fundamento ha de existir en el poeta, cuya interioridad se desenvuelve con un valor superior a la del vulgo, y cuya personalidad, característicamente determinada, abraza en una forma real el

orden sensible y el de lo absoluto, Dios y la naturaleza, el tiempo y la eternidad: categoría de inabarcable comprensión con que mide todo lo grande que se ha efectuado en el mundo y todo lo grande que él es capaz de efectuar en el arte: interpretación sublime de la realidad, que responde a la concepción íntima, alimentada por la fantasía, de un mundo ideal, coloso tallado por el espíritu en la dura roca de la materia.

II

Sólo a las gentes que en aras de ajenos errores sacrifican su libertad de opinión, renunciando voluntariamente a la posesión de la verdad, podrán ocurrir dudas sobre cuanto afirmamos. Ni dará mayores pruebas de discreción quien caprichosamente confunda al verdadero poeta, que se eleva por modo intuitivo a las verdades fundamentales, descubiertas de otra manera por la especulación reflexiva y, desentrañando la esencia de las cosas, la revela en su plenitud, mediante aquella contemplación que representaba a Gœthe la humilde tienda de Dresde como un cuadro de Van Ostade, con el versificador de composiciones indigestas, concebidas bajo la mira exclusiva de un fin didáctico, que se traduce en el proceso de la obra por sentencias inoportunas, ári-

das moralejas, ridículos análisis psicológicos, y sobre todo, por una insuficiencia absoluta para satisfacer al sentimiento, con lo bello, puro de mezclas extrañas, ni a la inteligencia, que echa de menos la forma sistemática y doctrinal que la exposición científica requiere. Defecto es éste de ciertos poemas, servilmente subyugados al oficio de decir en verso lo que el autor no ha podido menos de pensar en prosa: procedimiento frío y antiestético, que modela todas las formas de la poesía sobre manifestaciones secundarias y desconoce que, siendo el fin del arte la idealización de lo real por la representación de su esencia, purificada de los elementos accidentales que la desordenan, toda vez que el mal como el error no son sino accidentes perturbadores, ajenos a la sustancia y virtualidad de los seres, cuando ésta se reproduce en su mayor elevación, el error y el mal habrán desaparecido necesariamente, sin que el artista haya tenido que ocuparse de ellos en tal concepto.

Gloria es del señor Aguilera haber salvado semejante escollo, consagrando su elevada inspiración a asuntos que tanto se prestan a esos extravíos. Ni en los varoniles acentos que arranca de su lira un enérgico patriotismo, en los magníficos cantos de *El Dos de Mayo* y *Roncesvalles*, *El veterano*, *El tributo de sangre* y *La vuelta del voluntario;* ni en las divinas armonías, que nos conmueven hondamente, de *La limosna* y *El abuelo, El hogar pa-*

terno y *La prostitución,* se ve otra cosa que al gran poeta; ajeno de ampulosas declamaciones y prosaicas máximas, cuya brillante fantasía alientan

Dios, libertad, amor y patria santos (1)

y que funde en la belleza más límpida la verdad y el bien, como se funden en su más alta y perfecta realidad, en Dios, inimitable modelo por cuya semejanza se determina la limitada grandeza de todos los demás seres.

Nuevos laureles añaden las *Elegías* a la corona del modesto vate: laureles tejidos con espinas y entrelazados de ciprés. Diálogo sombrío con la muerte, se llama a este libro en el prólogo que lo antecede, cuyas voces «son extrañas, como que se dirigen a otro mundo, y las responden bocas que no tienen lengua, y que él (el poeta), dice en su poesía misteriosa ser las voces de los niños que llaman desde los abismos del cielo a su nueva compañera. Son sus versos como esos sonidos que se perciben en las soledades y que no se sabe de dónde vienen, si de la garganta de un pájaro, o de la corriente de un manantial, o del movimiento de los árboles al volar un vientecillo. Lo que hay en ellos que hace estremecer, no son sus ecos agudos, sino sus rumores vagos. Cuando un poeta de alma enérgica como éste exhala

(1) *Ecos Nacionales.* Culto del alma.

su dolor en altos gritos, no nos maravilla, porque, conociendo el temple de su musa, aguardábamos la explosión de sus ardientes quejas. Pero su débil gemido, sabiendo ya la extensión de su padecer, os aseguro que me espanta, porque recuerdo que así se duele el moribundo cuando no tiene ya fuerzas para sufrir más».

Así caracteriza la distinguida autora del prólogo (1) la última obra del señor Aguilera, y a la verdad que tiene razón en sus palabras. Hay en las *Elegías,* sin embargo, un sentimiento de profunda resignación cristiana, que templa la amargura del acerbo dolor que respiran; una exquisita delicadeza, que les presta cierta grandeza melancólica y halla en nosotros una respetuosa simpatía, bien diferente, a la verdad, de la piedad desdeñosa que nos produce la desesperación sentimental y soberbia de tantos artificiales imitadores de colosales aberraciones, hijas de un sentido moral y estéticamente depravado. Lo que distingue al señor Aguilera como hombre, es lo mismo que constituye su gloria como poeta: la verdad, la naturalidad del sentimiento, lo elocuente de la fantasía, lo sano del corazón. Apasionado de todo lo grande; severo, aunque noble censor de todo lo mezquino; idólatra entusiasta del bien, así nos infunde su fervorosa piedad, como nos comunica su vehemente amor por la libertad y la dignidad hu-

(1) La señora doña Carolina Coronado.

manas: lo mismo nos conmueve, evocando las sagradas tradiciones nacionales, que nos encanta con las benditas emociones de la familia, y todo lo expresa con igual calor, porque todo lo cree y todo lo siente.

El poeta acaba de perder su única hija, y ha querido perpetuar su memoria en estos tiernísimos cantos. Contemplando su dolor con esa libre serenidad propia de las almas superiores, hace revivir en su fantasía el poema purísimo de la gentil criatura que apenas ha podido estrechar en sus brazos, evoca uno por uno todos sus instantes, y se los representa al través de su melancólica tristeza. Son, pues, las *Elegías* la verdadera historia de un paréntesis de ventura en una larga serie de infortunios. Sólo esta vez amenazó romper sus tinieblas un rayo de sol: esta vez sola pudo aquel noble espíritu saludar, ante un mundo de infinitos consuelos, el momento más bello y animador de su vida... pero ¡ay!, también el más breve. Y ahora, apagado el fugitivo relámpago que dará desde hoy nuevo y más alto sentido al hombre y al poeta, complácese éste en recorrer, en la crudeza del invierno y a la moribunda claridad de la luna, aquellos sitios, otro tiempo frondosos con el esplendor de la primavera y encendidos por la luz del mediodía. El nacimiento de Elisa; su risueña y bendecida infancia; su hermosura, llena de gracia y de candor; su vida íntima, poblada de inolvidables pormenores y de inefables encantos; des-

pués, los crueles presentimientos del padre, rechazados con horror, primero, realizados al fin con la muerte de su única esperanza; su espanto increíble, su amarga pena, su soledad y sus recuerdos... todo se va desplegando ante nuestros ojos y nos sumerge en indefinibles emociones: porque en aquel dolor, tan terrible a la vez y tan sereno, nos sentimos a nosotros mismos y nos identificamos con el hombre que, engrandeciéndonos con su propia grandeza, nos levanta por su inspiración y su carácter a una contemplación universal, sobre todo límite de lugar y de tiempo.

No faltan precedentes a las *Elegías* en la literatura castellana. La naturalidad y sencillez en la expresión y la melancolía característica de este género suelen encontrarse en infinitas poesías de nuestros más justamente célebres escritores, aunque, por lo general, no llevan este título, prodigado en cambio a composiciones de muy distinta significación e inferior calidad. Bajo este sentido, pueden considerarse como verdaderos poetas elegíacos Jorge Manrique y Rioja, el maestro León y Lope de Vega, Calderón, Alarcón y tantos otros. Elegíacas son las *Querellas* del Rey Sabio, buena parte de las obras del marqués de Santillana y Juan de Mena, en quienes tanto influyó la melancólica literatura italiana; y desde aquellos remotos tiempos hasta época más reciente, así en los más ilustres vates como en tantos preciosos cantares de la musa anónima del pue-

blo, la literatura que engendró la sublime elegía del *Quijote* no ha cesado de registrar en sus anales otras muchas, llenas de inspiración y sentimiento. Pero si la última creación del señor Ruiz Aguilera aparece como un producto eminentemente nacional e histórico del espíritu español, la originalidad y frescura que respira basta a imprimirle un sello de novedad, que no permite confundirla con otras concepciones anteriores de índole semejante.

Ridiculizadas y prostituídas por la crítica de mala ley las palabras, en otro tiempo consagradas por tributo a las grandes obras, arrojadas hoy como una lluvia teatral de flores y oropel sobre tantas pomposas nulidades como encumbran la venal adulación y la servil amistad y sofoca el incienso de sus propias lisonjas, poco pueden satisfacer a la generalidad del público las merecidas alabanzas que obtienen libros como éste, raro ejemplar en el diluvio de libros que incesantemente vomitan las prensas y fatigan la atención con presuntuoso clamoreo.

Basta, con todo, leer las *Elegías* para comprender su importancia y apreciar su significación: nadie, que fije un solo instante en ellas su pensamiento, dejará de juzgarlas como obra de un verdadero poeta. «Uno más», dirán muchas gentes: uno casi sólo, decimos nosotros.

Porque no es el señor Ruiz Aguilera un audaz coplero de los que, hacinando frívolos versos por ofi-

cio y al acaso, concluyen por obtener de la muchedumbre que les conceda cierta fama, en fuerza de estar oyendo sus nombres todos los días, y suelen terminar su vida en el codiciado sillón de alguna Academia: glorias descoloridas, que nadie sabe cómo se han formado: rosas de un día, sin frescura y sin aromas; sino una de esas individualidades, nunca de sobra y hoy tan escasas, que, conservando puras sus almas de indignos móviles y libres de trabas opresoras, dejan volar su fantasía por elevados espacios incomensurables, adonde no llega el eco de miserables pasiones.

Triste es, sin embargo, confesar, que, según frecuentemente acontece, apenas ha encontrado el noble vate, en el modesto nombre de que goza, una débil compensación de sus merecimientos: sus libros, jamás precedidos de estrépito ruidoso, se acogen por muchos con el natural despego con que generalmente recibe el público lo que se somete a su consideración sin haberle ponderado de antemano sus excelencias; pero, una vez abiertos, son leídos por todos con afán, y la primera voz que se deja oír en su abono, levanta un clamor universal de aprobación, más tarde helado por esa común indiferencia, con capa de modestia y timidez, que, huyendo la carga del propio pensamiento, nos echa en brazos del de los demas, y nos obliga a sentir por receta y a no soltar la rienda al entusiasmo, hasta que nos lo ordene turba insolente de corrompidos pedagogos.

Mas no será perdido el trabajo de unos cuantos campeones de la verdadera poesía en el desquiciamiento general de la literatura, ni deja de tener valor la satisfacción de un corazón recto, jamás envilecido ante falsos altares.

Amarga la injusticia a todas las almas bien nacidas; sólo a las débiles y mezquinas envenena. Mientras ignorantes jueces, soberbios dispensadores de fama y nombradía, cuya memoria durará tanto como sus sentencias, profanan las letras y las separan de los pueblos, manteniéndolas artificiosamente en una atmósfera ficticia, la inexorable conciencia, anticipándose al juicio imparcial de la historia, se encarga del premio y del castigo, sin que puedan evitar su severidad torpes ardides.

Prima est hæc ultio, quod se
iudice nemo nocens absolvitur.

El fallo de los contemporáneos suele ser apasionado; el de los Mecenas y corporaciones que protegen fastuosamente las letras, rara vez deja de serlo; y si la posteridad ha hundido en el polvo tantos ídolos que la opinión, obcecada por sentimientos de actualidad, levantó un día, mayor escándalo ocasiona esta obcecación en aquellas personas ilustres, en aquellos cuerpos que, por virtud de su significación especial, debieran reprimir, no alimentar, los comunes extravíos; pero el laurel que se niega a Dante se concede a Baraballo, prostituyendo

vergonzosamente su representación y su importancia.

El señor Aguilera no es un poeta laureado por la Academia; ¿qué le importa, si ha de ser un poeta coronado por el mundo?

1862.

Armonías y Cantares.—Madrid, 1865 (1).

Acaba de publicarse este libro, tan elegantemente impreso, que honra a nuestra tipografía. Con él adquiere el distinguido poeta de las *Elegías* y los *Ecos Nacionales* un nuevo título de gloria que añadir a los anteriores con que la pública opinión va consagrando sus merecimientos.

Las obras del señor Ruiz Aguilera poseen la cualidad, tan preciosa como rara (y más en nuestros tiempos), de responder al sentimiento y al gusto artístico de todas las clases sociales, cualquiera que sea su educación literaria. El espíritu elevado, de genialidad y fantasía, halla en ellas una inspiración delicada, que, sacando de todas las cuerdas del corazón notas sonoras, despiertan un acorde poderoso

(1) Esta nota se publicó en *El Museo Universal,* bajo el pseudónimo de José Álvarez.

y universal. El pueblo responde con entusiasmo a los varoniles ecos en que el cantor de sus queridas memorias y de sus ingénitos afectos le ofrece su mismo ideal, concebido en la santa comunión de la patria, fortalecido por una personalidad vigorosa, y depurado con la libertad y gallardía del más preciado arte. El hombre culto, apasionado de la pureza y corrección de las formas clásicas, siente allí revivir a Virgilio y al maestro León, vivificados por la savia moderna. La mujer y el adulto, el niño y el anciano, contemplan objetivados allí todos los sueños que, como fuegos fatuos, sienten cruzar por su mente, sin darse cuenta clara de sus rápidas emociones.

Y esto acontece porque el señor Ruiz Aguilera no es un rimador vulgar ni erudito, sino un poeta de sentido humano, comprensivo, real, de inspiración ferviente y grandiosa, de espíritu cultivado en sanos estudios, que debiera admirarse en las Academias, enternecer en los salones y cantarse en la plaza pública.

El nuevo libro que motiva estos desaliñados renglones, se divide en dos partes, enteramente diversas.

La primera, con el título de *Armonías*, contiene cinco poesías líricas de inestimable valor. «Serenas contemplaciones de la naturaleza y del espíritu», como el autor las llama, no se sabe qué sobresale en estas odas: si el íntimo y profundo sentido

con que penetra en las bellezas de aquélla, o la religiosa emoción que lo eleva a Dios en alas de la piedad cristiana; la serenidad con que convierte sus ojos al espectáculo interior de sus dolores, o la pura y libre mirada que tiende a nuestra perecedera vida.

La segunda parte comprende ciento setenta y seis *Cantares* de diferente intención, género y corte, entre los cuales los hay de una hermosura tan acabada, que parece insuperable. Notables son estos cantos, y llevan un sello tan popular, que muchos de ellos ya se han incorporado a la literatura del vulgo, que los conservará en el inagotable arsenal de sus recuerdos; pero lo que a nuestro entender levanta en este libro al señor Ruiz Aguilera a la altura de los primeros líricos, son las *Armonías,* pequeños poemas, llenos de fe y de consuelos, tan tiernos como los de Schiller, tan profundos como los de Byron, tan bellos y concluídos como los de Gœthe.

El público, que se disputa los últimos restos de la edición, confirma unas palabras, que quien por sí mismo juzgue del hecho que les da motivo, no tachará de hipérbole ni lisonja, cosas ambas mal avenidas con la modesta, pero honrada conciencia de quien escribe estos renglones.

1865.

Proverbios ejemplares.—Dos tomos.—Madrid, 1864 (1).

Digamos algo de este precioso libro, con que nuevamente enriquece nuestra literatura contemporánea el inimitable poeta que en sus *Ecos Nacionales,* sus *Elegías* y demás populares composiciones, tan alto renombre ha conquistado en nuestra patria. Mientras el público devora con sed inextinguible las más detestables novelas, que el deseo inmoderado de lucro hace traducir del francés a una jerga ininteligible, corrompiendo así de una vez su sentido moral y su gusto literario, el señor Ruiz Aguilera, uno de los más correctos hablistas que hoy poseemos, y en cuya pluma el idioma castellano muestra toda su riqueza, todo su vigor y toda su flexibilidad, se consagra con un celo infatigable, que participa a un tiempo de la inspiración artística y del fervor religioso, al alto ministerio de escribir por el solo impulso de su vocación y su conciencia, aunando en sus obras la más pura moral al más elevado arte.

Sus *Proverbios*, entre los cuales nos permitiremos citar los titulados *Al freír será el reír*, uno

(1) Posteriormente, ha publicado el autor la tercera serie de cuadros, con el título de *Proverbios cómicos,* libro no menos interesante que estos dos volúmenes.

de los más profundamente pensados; *Hacer de tripas corazón,* cuyos cuadros y descripciones difícilmente pueden igualarse en precisión y colorido; *Amor de padre, lo demás es aire, El beso de Judas* y otros, son preciosas novelas dedicada a glosar, por decirlo así, los refranes y locuciones que les sirven de epígrafe, pudiendo asegurarse que constituyen un género verdaderamente nuevo por su originalidad y singulares condiciones.

No queremos dejar de mencionar una circunstancia notable, que avalora los *Proverbios.* Frecuente es, por desgracia, que en esta clase de asuntos se atienda predominantemente a la utilidad moral que el autor se propone como fin primario, por medios puramente didácticos, valiéndose de largas e inoportunas reflexiones que desnaturalizan la índole de estas obras, de áridos preceptos y amplificaciones doctrinales, que las convierten en enojosos sermones o en tesis soporíferas, y suprimiendo la vida natural de la acción y el carácter de los personajes, sustituídos por personificaciones abstractas y alegóricas, sin realidad ni consistencia alguna.

Este vicio, más funesto de lo que suele creerse, por cuanto arruina de igual modo el *fin artístico,* reducido a vestir con galas convencionales y postizas un diseño previamente trazado por el entendimiento, no concebido por la imaginación, y la *intención moral,* que, no hallando medios adecua-

dos de expresión, queda truncada e incompleta, falsea y deja sin cimiento el interés de la composición, ligando con vano artificio dos entidades que tienden necesaria, e invenciblemente, a unirse por su propia espontaneidad, y burla las esperanzas del lector, que en balde busca una obra de arte, y no catecismo de doctrina cristiana (cuando logra ser tal la respuesta).

De tales inconvenientes se halla libre la obra del señor Aguilera. Cuando decimos que su moral es pura, es bajo el mismo sentido con que se aplica este dictado a una vida justa y derechamente realizada, sin que para llamarla de este modo haya sido preciso que el sujeto a quien nos referimos ocupase su tiempo en la predicación o en escribir tratados sobre las virtudes teologales. De idéntico modo, las creaciones del ilustre poeta, paralelas a la realidad (que no está el ideal, como muchos piensan, fuera y como por cima de ella), tienen toda la influencia moral que no puede menos de ejercer la realidad misma, entendida, desentrañada, abreviada, *idealizada,* en fin. Por otra parte, si según el dicho vulgar, el ejemplo es enseñanza y predicación: ¿qué predicación y qué enseñanza no resultarán de estos ejemplos, superiormente resumidos y aclarados por el arte?

Así lo ha comprendido el señor Aguilera, y, lo que es más difícil, así lo ha verificado. En efecto: es característica nota de este escritor el alto sen-

tido crítico y estético en que abunda, y que muestra que en él no vive la fantasía de quimeras huecas, vanas e insignificantes, sino que se nutre de la savia con que un pensamiento vigoroso, fecundado por buenos estudios, la sostiene con actividad poderosa. Prueba evidente de este aserto, ofrece el notabilísimo prólogo que antecede a los *Proverbios,* donde el autor explica su propósito, trazando a la vez un excelente cuadro del movimiento y situación actual de nuestra novela: bosquejo interesantísimo, escrito superiormente y superiormente pensado, cuyas sanas y elevadas doctrinas están asentadas con la incontrastable firmeza que anuncia una convicción seria, madurada en largas meditaciones.

¡Cuán pocos libros hay de esta clase, entre tantos como vomita diariamente la imprenta!

Esperamos que no carecerá de influencia en el laberinto de este trabajoso período por que atravesamos.

1864.

La Arcadia moderna: Églogas e Idilios realistas y Epigramas
Madrid, 1867

Grata lectura es la de este precioso librito, que viene a ser como una humorística parodia de la inocente poesía pastoril, con que los modernos han

querido imitar la manera de sentir y representarse la Naturaleza que tuvo el mundo antiguo, y la imagen que sus grandes poetas trazaron de la vida del campo, ofrecida en contraste al agitado bullicio del ciudadano en las grandes poblaciones.

Diferentes cantos comprende *La Arcadia moderna:* unos, como el titulado *Otra edad de oro (Idilio social),* consagrado a la pintura cómica del prosaísmo de las relaciones usuales de la vida, comparándolas con las descripciones clásicas de aquel tiempo venturoso que excitaba la admiración del ingenioso hidalgo manchego; otros, como la *Égloga amatoria campesina: Pastores al natural,* que ofrecen un ejemplar de admirable belleza cómica, tomando por asunto la supuesta ternura, pureza y apacible sencillez de las costumbres del campo; algunos, como *Los Mayorazgos (Idilio social entre bastidores), Percances de la vida (Égloga piscatoria urbana), Gangas de la época (Égloga venatoria urbana),* trazan característicos cuadros de la sociedad cortesana presente; y no falta un *Idilio campesino conyugal (Detrás de la Cruz, el Diablo),* que contraponga a los anteriores, con tintas verdaderamente sombrías en medio de su humorísta ligereza, el estrecho maridaje en que la superstición y el sacrilegio, la hipocresía y la maldad, viven también en el fondo de esos campos que tan al reposo y a la serenidad convidan.

Termina *La Arcadia moderna* con algunos fes-

tivos *Epigramas,* y la precede un prólogo, cuyas ideas literarias y estéticas caben en nuestro país en muy pocos poetas, faltos como están de la más vulgar instrucción en su inmensa mayoría (y así va ello), ajenos a toda cultura que no sea, a lo sumo, cuatro noticias eruditas, para exornar con algún aparato la representación dramática del vacío desconsolador en que vegetan. Ruiz Aguilera no es uno de estos *romancistas:* cada obra nueva suya muestra en la mayor profundidad y belleza de la concepción, en la mayor pureza, facilidad, tersura y corrección de la forma, que es hija de otra nueva fase en la educación del artista, condensada además en las palabras con que la presenta al público. Y la educación, que aquí, como en todas las demás esferas de la vida, no consiste en ir pegándose a la memoria datos, fechas y nombres—cosas sólo estimábles en su justo lugar y subordinación—, sino que procede inversamente, esto es, de adentro afuera, mediante el cultivo de todas las facultades del espíritu, da aquí también sus naturales frutos, haciendo que a cada paso del poeta en el mundo de los principios y la razón, se rejuvenezca con mayor y más viva fuerza su fantasía, se depure su sensibilidad, se aguce su ingenio; y tanto la impresión que de la Naturaleza y del mundo exterior recibe, como la obra que del choque de esas impresiones con su propia inspiración resulta, sean más puras, más libres, más íntimas y ricas, más clásicas.

Como prueba de la idea con que el señor Ruiz Aguilera ridiculiza la antigua poesía pastoril, léase el siguiente trozo de su prólogo:

«Donde no hay verdad, no hay poesía. El que quiera formarse una idea de cómo la bucólica sencilla y espontánea de la antigüedad ha llegado a nosotros, lea los poetas franceses del tiempo de Luis XIV, fije los ojos en las novelas de Florian, contemple ciertas estampas y países de abanicos iluminados que representan escenas pastoriles, y la risa asomará a sus labios. ¡Qué naturaleza aquella tan emperejilada, tan simétrica, tan uniforme! ¡Y qué actores los de aquellos cuadros! Cielos sembrados de colores rabiosos; plantas y árboles trasquilados por la tijera del jardinero; zagalas discretísimas con sombreritos de paja de Italia, largos bucles y faldas de bailarinas de la Ópera, llenas de colorete, de cintas, de lazos y de encajes; pastores declarándoles su atrevido pensamiento, o tomándose ciertas libertades un tanto pecaminosas, ataviados con casaquilla, chupa, calzón corto, peluca empolvada, como si saliesen de manos de un *artista en cabellos* (que dicen algunos), medias de seda y escarpines; palabras, gestos y actitudes teatrales... He ahí, con leves variantes, según los pueblos, el carácter y la expresión del género de que se trata.»

Para medir su fuerza cómica, lo gráfico de la expresión, y lo fácil, elegante y flúido de los versos,

trascribimos también un trozo de *Gangas de la época* (segunda parte):

«¡Yo me tiro al estanque! ¡Ya me gozo
en mi última agonía!
¡Ya el agua, turbia y fría,
penetra por mi boca a borbotones!
Con júbilo feroz de ella me apipo;
me descoyunta el hipo;
soy todo contorsiones;
buscan los dedos gafos donde asirse,
y entre ellos siento el líquido escurrirse;
turba mis ojos funeraria nube,
y ya invasora sube
la hinchazón por el pecho y me estrangula;
no me salva la bula...
... ¡Se acabo!... ¡Me asfixié! Mi cuerpo flota
cual ligera pelota
sobre el húmedo abismo...
¡Y gorjean los pájaros lo mismo
que siempre, del follaje en lo profundo!
Haya un cadáver más, ¿qué importa al mundo?...»

Pero el último libro del popular escritor no sólo complace con la humorística parodia realista de aquella bucólica trasnochada, a que tanto *cultilatiniparlo* rinde entre nosotros cándido e insoportable tributo. Más altas enseñanzas salen del espectáculo de esa vida del campo, donde los vicios y aun los crímenes de las ciudades aparecen más repugnantes, no ya por esa hipocresía de que con tan evidente ignorancia se aparenta creer que tiene la ciudad el monopolio, sino por la barbarie, y la ferocidad, y hasta por la grosería de las maneras. Sin duda la íntima comunicación con la Naturaleza es educadora y moralizadora para el hombre; mas los

tesoros que esa comunicación guarda para el poeta y el artista, para el hombre pensador y aun para el medianamente culto y bien sentido, son ininteligibles a quien, encorvado bajo el yugo de la ignorancia, deja encallecer su corazón y su fantasía, que no tienen tiempo para leer en ese libro.—¡Ojalá apresure la Providencia el día en que la Naturaleza, mediante los progresos de la cultura y de las relaciones económicas inmediatamente tocantes a aquélla, sea un libro abierto para todos los espíritus!

1867.

LA RECEPCIÓN DEL SR. GONZÁLEZ BRAVO

DISCURSOS *leídos ante la Real Academia Española, en la recepción pública de don Luis González Bravo, el día 1.º de mayo de 1863.*

I

Para ocupar la vacante que dejó en su seno la muerte de don Francisco Martínez de la Rosa, eligió la Academia de la Lengua al distinguido orador que en el Congreso de los Diputados acaudilla una de las fracciones de más movimiento entre las infinitas que hoy comparten los nombres ya gastados de nuestros antiguos partidos. La elección de este cuerpo literario ha sido acertada en más de un concepto. El señor González Bravo, por sus relevantes dotes oratorias, por la fogosidad de su ingenio y hasta por la franqueza y actividad de su vida pública, tal vez será un elemento de vitalidad y energía para la institución que le recibe en su seno, y podrá inspirar algún mayor calor en la reposadísima elaboración de sus trabajos, que a tan deplorable

situación han traído la respetable fama de la Academia.

Su discurso de recepción nos permite abrigar esta creencia. Tiempo hacía que, a excepción de la del señor Campoamor, no se escuchaba en aquel recinto una palabra tan franca, tan exenta de las meticulosidades y eufemismos académicos, como la del señor González Bravo; poco frecuentes son en aquel instituto las impetuosas y libres exposiciones de un pensamiento original, que rehusa encerrarse en el cauce estrecho de convencionales fórmulas, y desborda sus límites, creyendo con harto fundamento que no debe romper el hombre, al cruzar los umbrales del santuario, con la espontaneidad de su genio, con las condiciones generales de su carácter, con el compás ordenado de sus ideas, hasta con sus hábitos literarios y su estilo propio, sacrificando su mérito individual y sus convicciones en aras de una vana lisonja o en la monótona uniformidad de fútiles ritualidades.

No son todos, sin embargo, de esta opinión; y un diario de la corte (1), en el cual la generosa pasión por ciertas ideas políticas se enlaza con el tono epigramático de una gacetilla renombrada, que contrasta con sus eclécticos trabajos filosóficos y literarios, ha insertado en sus columnas un estudio crítico sobre el tema que motiva nuestra breve noticia,

(1) *El Contemporáneo.*

en el cual se deplora el desuso en que va cayendo la antigua práctica académica de tomar por objeto de los discursos de recepción el elogio del individuo a quien el recién nombrado sustituye, censurándose al mismo tiempo la moderna costumbre de reemplazar aquel asunto por el examen de una tesis doctrinal, frecuentemente ocasionada, según imagina el erudito articulista, a mostrar la vanidosa ciencia del neófito. El dictamen de este escritor, si contrario a la libre iniciativa del pensamiento, que debe mantenerse en tales circunstancias; si imposible de practicar en muchos casos, dado que no todos los académicos dan en vida motivo suficiente para un elogio póstumo, ni aun para una crítica; si se opone al tenue progreso que aquel laudable hábito ha introducido tímidamente en esa corporación, revela en cambio tendencias tan académicas, que autoriza el común sentir de que este trabajo es debido a la pluma de un joven y distinguido colega del señor González Bravo, contra el cual ha tenido ocasión de combatir en nuestra *Revista* (1) otro anónimo dotado de grande ciencia y autoridad. Si la voz general acierta en esto, pudiera extrañarse que el ilustrado literato a quien aludimos no aprovechara la oportunidad de su ingreso en la Academia Española para

(1) Alude a la polémica entre los señores Valera y Fernández González, seguida en la *Revista Meridional*, de Granada, en 1861, con motivo del discurso de recepción del primero en la Academia Española.

robustecer con su ejemplo la práctica, ya debilitada, por que aboga tan calorosamente. Mas sea de esto lo que quiera, la pretensión de restaurar la amanerada oratoria del panegírico profano y la preferencia que se le otorga sobre los asuntos científicos, más que obra de amigo, parecen embozados ardides de enemigo sagaz, que intenta arrastrar a aquel instituto a su completa ruina, desatando el casi único eslabón que lo enlaza a la general cultura, y esterilizando los raros momentos que su inacción le ofrece para coadyuvar con sus esfuerzos al progreso de los estudios y a la educación intelectual de nuestro pueblo.

Acaso convencido de esto el señor González Bravo, ha concedido en su elegante discurso mayores proporciones a cuanto dice relación con la doctrina, que a lo referente a los méritos del ilustre autor del Estatuto Real. Pero si debe felicitarse al nuevo académico por esta circunstancia, no menos que por su actitud personal y por el tono que ha dado a su disertación, harto se equivocaría quien creyera encontrar, entre el confuso y enmarañado hacinamiento de ideas inconexas y frases ampulosamente relumbrantes que constituyen el asunto (si alguno tiene) de aquélla, el sistemático desenvolvimiento de un principio, de un pensamiento dominante, que anude todas sus reflexiones y dé a su obra mucho mayor valor y más alta eficacia que la eficacia y el valor del estilo. Descuella, sobre todo, en este trabajo,

un prurito de mostrar familiaridad con el espíritu de la moderna filosofía, que va sostenido, cuando más, de cierto instinto, y muy frecuentemente sólo de citas inoportunas, mal colocadas y que descomponen el cuadro. Todo ese ardor por la novísima doctrina, pudo haberlo empleado el señor González Bravo en estudiarla más detenidamente antes de ufanarse con entenderla y, lo que es más grave, con mejorarla. Las citas, por ejemplo, de la *Estética* de Hegel, contienen aserciones tan vulgares y repetidas, que no valían la pena de sacarlas a plaza con tal ahinco.

Por lo demás, algunas exactas indicaciones, aunque extremadamente someras y truncadas, acerca de la significación política de Martínez de la Rosa y de la atención que reclama nuestro estado social; algunas ingeniosas apreciaciones sobre la oratoria y sus merecimientos; algunas simpáticas expansiones, mejor sentidas que razonadas, respecto de la libertad y del progreso humano, recomiendan este discurso; pero en vano se busca entre aquel laberinto, sembrado de bellezas, por lo regular de buen gusto y de máximas luminosas a veces, y aun profundas, algo que revele al pensador austero, al político grave y de vigoroso pensamiento. Quizá no podía esperarse tampoco otra cosa de un orador, cuyo apasionado entusiasmo, cuya espléndida fantasía, cuyos superficiales y medianos estudios son más adecuados para las revueltas luchas del Parlamento, que

para tranquilas especulaciones; quizá también este es achaque común a casi todos los oradores de nuestros días; y, en tal caso, dadas semejantes condiciones, muy pocos hubieran superado, ni aun igualado siquiera, al ardiente tribuno del Congreso.

II

No era dentro de la Academia donde más podía hallar dignos rivales, ni el senor Nocedal hombre de suficientes títulos para aspirar a tan peligroso honor. El discurso de este académico avalora en extremo al que antecede. Quizá hay en él mayor unidad de miras y más trabazón en sus desenvolvimientos; pero su tono, su estrechez de espíritu y sus errores, inconcebibles en persona de tanta reputación y mérito, contribuirá sin duda al descrédito en que van cayendo unas opiniones cuya pesadumbre no ha podido sobrellevar nadie entre nosotros, desde que se rindió a ella la pujante energía del marqués de Valdegamas. Dolíase el señor González Bravo (y no citamos más que un ejemplo, sin entrar en seria discusión de doctrinas) de que el discurso y la obra histórica hubiesen sido desterrados del sistema general del arte; y este es sin duda un grave error, que pudiera haber evitado el digno académico recordando el gran número de tratados de Estética que incluyen en su estudio aquellos dos

géneros literarios; pero cuánta mayor censura no merecerá el señor Nocedal por los inauditos y encomiásticos términos en que habla de aquel olvidado *Edipo* de Martínez de la Rosa, por sus consideraciones sobre «la rebeldía y soberbia de la naturaleza humana», y las no menos trilladas acerca de la necesidad y eficacia del poder teocrático, por su tenaz porfía contra la discusión y por su confianza hipotética en la nulidad oratoria de Demóstenes «si hubiera empleado su talento en persuadir a sus hermanos que aceptaran el yugo macedónico», confianza que podría haber rectificado con sólo traer a la memoria los nombres de Esquines y Focion?

En suma, no contribuirá gran cosa el discurso del señor González Bravo a la dilucidación de ningún alto problema científico; antes viene a ser a modo de fantástico bosquejo de muchas cuestiones importantes, que, sin enlace ni ordenación dialéctica, se ofrecen en tropel al espíritu; pero la valentía de algunos conceptos y el mérito individual de ciertas consideraciones aisladas, lo recomiendan, cuando menos, al sentimiento y la imaginación. La contestación del señor Nocedal, cuyos distinguidos talentos nadie osará poner en duda, es, sin embargo, a nuestro entender, una obra insignificante en el conjunto y en los pormenores; y ni por su doctrina, ni por su estilo, ni por su fondo, ni por su forma, era digna de la ocasión y del novel compañero a quien tan lúgubremente festeja. El señor González Bravo

no ha conquistado laureles de científico, pero ha refrescado honrosamente los del orador; por el contrario, el señor Nocedal ha venido más bien a corroborar la tesis que antes hemos afirmado, a saber: que no de todos los académicos se pueden hacer panegíricos.

1863.

DOS FOLLETOS SOBRE EL QUIJOTE

La Estafeta de Urganda, o *Aviso de Cid Asam-Ouzad Benengeli sobre el desencanto del Quijote,* por don Nicolás Díaz de Benjumea.—Londres, 1861.

Notable y verdaderamente digno de ocupar la mente de cuantos estudian las letras patrias es este opúsculo, y así lo demuestra la preferente atención que a su examen han dedicado las más autorizadas publicaciones de la corte. Mero aviso, como su mismo título dice, que prepara la aparición de otra obra dotada de mayores proporciones, se halla escrito en una prosa elegante y castiza, tan señalada por su naturalidad como por su pureza, cualidades que no siempre reúnen nuestros escritores de hoy.

En cuanto al asunto de este boceto, es tan inmenso, que rebasa los límites en que se halla encerrado; y sólo podrá fundarse acerca de él una opinión razonada y prudente cuando sean conocidos los *Comentarios filosóficos* que anuncia el señor Benjumea: poco, por tanto, diremos sobre la materia.

Rebate el autor de la *Estafeta* la creencia vulgar de los que tienen al *Quijote* como una mera sátira de los libros de caballería. Otros críticos eminentes han penetrado antes que él en el espíritu de la inmortal creación: por donde no es esta la novedad característica del trabajo que nos ocupa, puesto que hoy no hay ya persona medianamente dotada de educación artística, que conceptúe al *Quijote* como una mera parodia del género caballeresco. Aparte de otras pruebas, la popularidad y el sentido actual que conserva para nosotros la inmortal creación de Cervantes, cuando los Oliveros y Amadises no tienen ya razón de ser, son claro testimonio de que en la historia del ingenioso manchego hay algo más que eso, algo que falta a los poemas de Boyardo y Ariosto, cuyo interés de actualidad es escaso y se refiere tan sólo al que cualquier obra de arte despierta en nuestra imaginación. Además, como dice M. Puibusque (1), uno de los críticos que más honran las letras francesas, y que sentimos no ver citado por el señor Benjumea, en España, país esencialmente caballeresco, ningún escritor notable se hubiera atrevido a poner en ridículo a los héroes nacionales, y los comentadores que atribuyen ese impío designio a Cervantes han incurrido en un error grosero.

(1) *Hist. comp. de las Literaturas española y francesa*, título I, pág. 287.

El *Quijote,* pues, ese dramático libro, ese espejo del mundo real, esa profunda y humana historia de las ilusiones de un espíritu candoroso, esa novela elevada a la epopeya, contiene, como todo gran monumento literario, un sentido interior que sólo se alcanza, como observa el señor Benjumea, dejando la letra, y dirigiéndose rectamente al espíritu.

Mas no sólo va encaminada la crítica de *Cid Asam-Ouzad* a mostrar el valor histórico del maravilloso parto, como síntesis de una época, y su valor filosófico, en el concepto de lucha entre lo ideal y lo real, o de símbolo del dualismo humano, personificado en las dos figuras protagonista y antagonista del hidalgo y el escudero, sino que toma por principal objeto la identidad entre el mismo Cervantes y su héroe, considerando las aventuras de éste como el trasunto alegórico de la infortunada vida del príncipe de nuestros ingenios.

Suspendiendo nuestro juicio, repetimos, acerca de la mayor parte de las conclusiones del señor Benjumea, hasta que la publicación de sus *Comentarios* nos coloque a su lado o nos haga disentir de sus opiniones, por hoy no podemos menos de aplaudir el gigantesco esfuerzo con que, en alas de una vasta erudición y de una meditación detenida, ha elevado a tanta altura con sus nobles tareas la ilustración de una de nuestras primeras glorias nacionales. El punto de partida de la *Estafeta de Urganda,* a saber,

eso que podríamos llamar el esoterismo del *Quijote*, basta consignar que en nada se opone a los principios de la verdadera crítica, harto acostumbrada ya (contra lo que algún escritor ha afirmado con este motivo) a interpretaciones y estudios de esta clase, para que antes de conocer los fundamentos de las consideraciones del señor Benjumea, las moteje aventuradamente de extravagantes e ilusorias. Todo libro que resume en sí el espíritu de una sociedad durante un período histórico determinado, contiene necesariamente los principios generales por que esa sociedad se gobierna, al mismo tiempo que los sentimientos y opiniones del autor, en cuyas obras literarias tanto influyen las circunstancias y accidentes de su vida. Al crítico pertenece la misión de desentrañar ambos elementos, separándolos entre sí y de la parte que a la imaginación creadora únicamente corresponde.

Así se ha hecho desde remotos tiempos; y por no hacer una lista interminable, sólo citaremos el ejemplo de la *Divina Comedia* (recientemente alegado incomprensiblemente en contra del señor Benjumea), que fué explicada mucho tiempo en las cátedras de Italia. No es ciertamente de hoy la pretensión, universalmente reconocida como justa y fundada, de hallar en ese grandioso poema un doble carácter de alegoría cristiana y de individualidad personal, que Hegel ha puesto en claro de una manera admirable. Aun en nuestra patria, y en los albores de la litera-

tura, se han escrito comentarios a esa obra colosal; y, sin hablar de las glosas del texto, de índole gramatical y filológica, hoy mismo continúan semejantes trabajos de exposición, de que puede dar una idea el interesante libro de Ozanam (1). Por lo demás, si estamos lejos de pensar, como las escuelas fatalistas, que los grandes hombres son puramente un producto histórico, no menos distantes nos hallamos de los escépticos, que todo lo refieren al capricho y arbitrariedad del autor. No desconocemos el indisputable valor del elemento histórico en las creaciones del espíritu, singularmente en las que corresponden a la literatura objetiva, como la epopeya y la novela; pero reconocemos también la parte de la libertad individual, sin la que el arte fuera de todo punto inconcebible.

No carecen, pues de base las deducciones del señor Benjumea; y aun cuando, llevado de un exagerado celo, no acertase a detenerse dentro de los convenientes límites, esto no obsta para que aseguremos desde luego que ha partido de un supuesto enteramente admisible en buenos principios de crítica.

Por lo que hace a la forma del opúsculo que ligeramente analizamos, va precedido de una introducción, a la que sigue una exposición sucinta de los puntos cardinales que han de abrazar los *Comenta-*

(1) *Dante y la filosofía católica en el siglo XIII.*

rios, cuales son: el espíritu del género a que el *Quijote* pertenece y el examen de la época, obras y vida de su autor, ampliados con otros no menos interesantes, como un análisis de las principales críticas que se han hecho del *Quijote,* la historia de este libro hasta nuestros días, una «narración preliminar documentada» y un «espécimen del comentario relativo a la auto-biografía o personalidad de Cervantes». Merece citarse especialmente el párrafo relativo a la locura de Quijano, que según el señor Benjumea viene a reducirse a una melancolía, a un *pathos* ideal, «desenvuelto en todas las direcciones de la actividad humana»: asunto que le da margen para atinadas y oportunas reflexiones, que someramente inicia en uno de los mejores trozos de su apreciabilísimo folleto.

La índole de este breve examen y la extremada concisión que necesariamente domina en el *Aviso*, nos impiden hacernos cargo de algunos errores que ha dejado correr, con todo, la pluma del erudito escritor; porque no hallándose en su obrita suficientemente explanados, fuera difícil determinarlos con exactitud, y comprender hasta qué punto pueden viciar los trabajos de nuestro laborioso compatriota Nada decimos tampoco del método que indica haber adoptado en su interpretación, y cuyos fundamentos carecemos aún de datos para juzgar.

Deseamos vivamente la aparición de los *Comentarios filosóficos al Quijote,* para poder apreciar

debidamente el trabajo del señor Benjumea, por cuya generosa empresa le damos nuestro modesto parabién, como amantes de cuanto redunda en pro de las letras españolas.

II

El Quijote y la Estafeta de Urganda: Ensayo crítico por don Francisco María Tubino.—Sevilla, 1862.

El folleto del señor Benjumea, preparando la aparición de sus *Comentarios filosóficos al Quijote,* ha despertado, según su autor se proponía, extraordinario movimiento en el campo de las letras, de que es notable muestra el libro del señor Tubino. Escrito con esas formas templadas, señal evidente de los progresos de nuestra crítica, que contrastan notablemente con las inoportunas ironías que este asunto ha merecido a otros escritores, revela al par no escasa instrucción y un recto sentido, cuyas conclusiones merecerían más alto aplauso si a veces no las esterilizaran ciertas preocupaciones literarias y filosóficas.

Comienza el ensayo del señor Tubino con una introducción, a la que sigue el análisis de algunas opiniones emitidas por diferentes autores acerca de la índole de un libro, que es honor imperecedero del

genio español. Los «antecedentes morales y literarios» de este libro—en los que se comprenden dos eruditos trabajos sobre la caballería andante y su literatura—terminan (con un capítulo relativo a la filosofía del *Quijote,* y al cual sirve de epígrafe la aventurada frase: «el genio no inventa») lo que podríamos llamar primera parte del trabajo del señor Tubino, destinada especialmente a la exposición de sus doctrinas para la interpretación y significado de la profunda novela de Cervantes, doctrinas que le sirven de criterio para juzgar en los cuatro restantes capítulos la *Estafeta de Urganda*, cuyo examen constituye una segunda parte de este ensayo.

Ante todo, nos permitiremos protestar contra la prevención anti-filosófica que arranca al autor de *El Quijote y la Estafeta* una censura tan poco meditada, tan poco digna de su ilustración, y que hasta desdice de la misma índole de su trabajo y del espíritu de investigación racional, propio de nuestro siglo e hijo legítimo de nuestra naturaleza. Como si nos hallásemos en plena Enciclopedia, y el genio moderno, envuelto en un laberinto de dudas y contradicciones, no hubiese aun llegado a una inteligencia superior de los usos del pensamiento, anatematiza la inexcusable propensión del hombre a juzgar la realidad histórica según ideas, que no es otro el sentido de los estudios críticos. Mas, «para el hombre, vivir es razonar», exclama el gran padre de la poesia italiana; y «el análisis crítico, dice un docto

escritor, no mata sino lo que es indigno de vivir». Por otra parte, reconociendo la limitación del ser finito, el hombre a quien esta consideración impida cultivar sus facultades, cumpliendo sus altos fines, no sin fundamento pudiera ser comparado al labrador que decidiese abandonar su campo porque el mundo entero no le pertenece y su heredad tiene lindes.

No es acreedor, sin embargo, el apreciable trabajo del señor Tubino a tan justificada censura en todas ocasiones, y una sucinta idea de él nos mostrará lo que hay de verdadero y de falso en sus juicios.

Yerran, en concepto de este diligente escritor, cuantos críticos piensan hallar en el *Quijote* otro asunto que la sátira de los libros de caballería: la novela de Cervantes no es *directamente* sino una crítica literaria, *por más que*, en forma mediata, contenga otros sentidos diversos, germinación espontánea del genio de su autor. La literatura caballeresca, según el libro que nos ocupa, había introducido, con su preconización de la fuerza material y las extravagantes relaciones de sus quiméricas empresas, no pocos elementos perjudiciales y disolventes en el espíritu de la sociedad española, constituyendo una verdadera perturbación en la doble esfera del arte y las costumbres. Cervantes, al atacarla, envuelve implícitamente en su intención literaria la de oponerse a los perniciosos resultados de su in-

flujo sobre las imaginaciones exaltadas, mostrando en la esfera del ridículo lo vano y despreciable de las románticas tentativas que absorben la actividad del hidalgo manchego: de esta suerte, la filosofía que realmente se entraña en el *Quijote*, es relativa a la reforma del ideal de la vida y la restauración del derecho y la justicia, violenta e impunemente hollados por los delirios caballerescos. Casi pudieran considerarse en el *Quijote* dos tendencias: una, directa, local e histórica, a destruir los absurdos libros de caballerías; otra, indirecta, trascendental y siempre viva, a predicar una caballería nueva; caballería «que tiene un altar en todo pecho noble, que vive apegada a toda idea progresiva y moralizadora, que aborrece el dolo y la deshonra, la humillación y el vicio, que se exalta ante la contemplación de un desafuero, y tiene una lágrima o un apoyo para toda desgracia».

Tales son las conclusiones del señor Tubino. El *Quijote*, en su sentir, no es más que una crítica caballeresca; *sin embargo,* hay quizás en él esa supuesta contienda de lo ideal y lo real: es una obra de puro entretenimiento, llana y sencilla, *por más que*, «mirado desde cierto punto de vista, equivalga, entre otras cosas, a un libro de filosofía moral».

Sentiríamos que esta, por necesidad abreviada, relación del libro del erudito sevillano, no ofreciese, en la oscuridad de su concisión, un exacto trasunto

de sus opiniones; no tememos, con todo, que así suceda, aunque la ambigüedad de casi todas las declaraciones del señor Tubino se preste fácilmente a confusiones y logomaquias. De cualquier modo que sea, diremos ante todo que no vemos gran diferencia entre las conclusiones del señor Benjumea y las de su impugnador.

Niega el autor de la *Estafeta* que sea el *Quijote* una crítica exclusivamente de la literatura caballeresca; su adversario mismo lo confirma, contradiciendo, no pocas veces, su primitivo aserto de que es un libro de *mera diversión;* y si aquél le atribuye el doble pensamiento de una doctrina moral, esotérica y de una representación de la vida de Cervantes, éste le asigna una elevada intención, no sólo crítico-literaria (lo cual ya de por sí traspasa el concepto de obra puramente poética), sino filosófica y trascendental. La cuestión única y verdaderamente debatida entre los dos escritores, es la de si esa trascendencia ulterior, esa virtud y eficacia íntimas de la célebre novela, son asunto principal o secundario de la concepción de Cervantes: si brotan con inmediata espontaneidad en el discurso de la obra, o están deliberada y reflexivamente veladas bajo el artificio de una fábula, que es generación constante y alegórica de un segundo y encubierto designio. El señor Benjumea afirma desde luego la primera hipótesis; el señor Tubino parece inclinarse a la segunda. Y decimos *parece,* porque,

si bien claramente da a entender su juicio en conformidad con este sentido, el eclecticismo dominante en sus opiniones le hace conceder, no pocas veces, que un estudiado artificio envuelve, en ciertos pasajes de la obra, un valor interno y alusivo a sucesos de la vida de su autor, incurriendo así parcialmente en lo mismo que censura como punto de partida en su contrario.

El problema, pues, se reduce de este modo a más secundarias proporciones; y es el caso que ni aun así puede ser convenientemente resuelto. Si a veces tal autor imprime, sin intento deliberado, en una obra de pura imaginación el carácter de sus ideas acerca de la vida y sociedad humanas, mezclando entre el tejido de aquellas doctrinas, que pueden ser como semilla esparcida al acaso (pero cuyo fruto puede y debe cosechar la crítica), la atenta consideración de las leyes que regulan la producción del arte todo, y muy particularmente de la literatura, no menos que la historia de esta misma, nos muestran que suele en ocasiones preceder a la concepción de la fantasía un plan intencional, que ésta es llamada luego a vestir en ciertos géneros (poesía didáctica, fábula, cuento moral, etc.), o que se funde y compenetra en esa armonía de lo reflexivo y lo irreflexivo, realizada en todas las esferas de lo bello artístico. Mas, en este caso, y viniendo a la cuestión, ¿habrá de permanecer ésta siempre insoluble para la crítica? Ciertamente no; pero existiendo

iguales datos hasta ahora para confirmar que para negar las opiniones del señor Benjumea, lo más prudente parece ser aguardar a que en sus *Comentarios* exponga puntual y convenientemente los fundamentos de su interpretación. Entonces, y sólo entonces, procederá esa especie de cruzada que la *Estafeta,* como toda novedad, ha levantado, y que si redunda en pro de las letras, en cuanto favorece el movimiento de esta clase de estudios, y contribuye a ilustrar el problema con los antecedentes aducidos por cada cual en el debate, es inútil y aun puede ser perjudicial si, traspasando sus límites, extravía la opinión con prejuicios impacientes.

Por hoy, lo que exigen a una el procedimiento natural de la crítica y el mismo interés de los impugnadores, no es dilucidar la posición inmediata o refleja de Cervantes respecto al sentido íntimo del *Quijote* (cosa que al señor Benjumea toca probar y al público decidir), sino la existencia de ese sentido, a saber: si en el *Quijote* hay o no algo más que un libro de *ameno entretenimiento:* en la afirmativa de este particular, convienen así el señor Benjumea como el señor Tubino; la negativa, no es fácil hallar quien sin menoscabo de su discreción la intente sostener. La extensión y carácter de ese *algo* más que se contiene en las inmortales aventuras del ingenioso hidalgo, pormenores son cuya controversia no puede tener oportunidad hasta que vean la luz pública las investigaciones

del autor de la *Estafeta*. De esta suerte, como quiera que tanto puede el señor Benjumea probar su aserto, como equivocarse, no sería extraño que en este caso, y hecho entonces por el señor Tubino un estudio más detenido de la cuestión, demostrase la inexactitud y vano fundamento de las afirmaciones de su adversario.

Por lo demás, el libro del señor Tubino, dejando aparte lo prematuro de su objeto, es altamente estimable a causa de su erudición y buenas formas; aunque si la *Estafeta de Urganda* no se halla en todas sus partes exenta de pecado, también contiene a su vez la impugnación del literato sevillano frecuentes errores, más o menos incidentales, y preocupaciones que desdicen no poco de las elevadas miras de su ilustrado autor.

1862.

UN NOVELISTA ESPAÑOL

La Fontana de Oro: Novela histórica, por *don Benito Pérez Galdós.*—Madrid, 1871.

La bella novela del señor Pérez Galdós ha sido justamente recibida por el público con la estimación que merece. Un tanto decaído hállase entre nosotros, al presente, este género, en que tan ejemplares modelos ha dado al mundo la literatura española; por donde es imposible dejar de saludar con aplauso libros como *La Fontana de Oro,* interesante además por referirse a un período tan memorable en nuestra historia contemporánea como el del 20 al 23, ofreciendo un animado cuadro de la vida y cultura que por entonces ofrecía esa postrada sociedad, a trechos galvanizada por los sacudimientos políticos.

No es, sin embargo, este, a nuestro ver, el asunto principal de *La Fontana de Oro.* La acción culminante de la novela, la única en sí completa y cerrada, está constituída por los desgraciados amores de Clara y Lázaro, sobre los cuales se concentra en primer término la atención del lector. La pin-

tura de la vida social que vivía la clase media en aquella crítica transición, durante la cual se desenvuelve esta brevísima y tierna historia, así como la del estado y lucha de nuestros partidos, vienen sólo a formar el fondo del cuadro. Así se comprende que, de aquel inolvidable drama en que la innoble figura del rey Fernando amontona sobre sí todo el odio y todo el desprecio (o más bien toda la conmiseración) que puede alentar un corazón honrado, sólo un episodio, un fragmento, nos presenta el autor. Por esto no es su novela esencialmente política; sino que toca ante todo a la vida íntima y privada, no tomando de la pública—salvo en tal cual ocasión—más que lo puramente indispensable para el desarrollo de su bien concebida trama.

Esta es verdaderamente bella, conducida con arte y gusto, y desenvuelta en situaciones interesantes, algunas de raro mérito. Quizá la figura del protagonista resulta vulgar; y ni sus efímeros triunfos en la vida política, ni sus pensamientos, lo levantan gran cosa sobre los demás jóvenes que lo rodean. Su hermoso y noble corazón hace más visible la marcada inferioridad de sus talentos respecto de la misión sublime a que se cree destinado. Lázaro hubiera podido ser, perdiendo su honrada sencillez y su candor, periodista, diputado, embajador, ministro; pero *uno de tantos,* y no más. Sólo que esta misma medianía de su inteligencia, unida a su falta de experiencia social, a su desconocimiento de la escena donde as-

pira a representar con aplauso el dorado sueño de sus ambiciones, engendran aquella timidez que hace tan atractivo y simpático su carácter. Como Gœthe ha hecho notar, la profunda melancolía de Hamlet no viene de otra cosa que de un contraste análogo y de una inferioridad semejante.

Los demás personajes, Bozmediano, Coletilla, las Porreñas, Carrascosa, todos, están muy bien delineados y aun desempeñados algunos con superior maestría. El incidente de las Porreñas, su vida y sus aventuras, los trágicos sucesos de la devota, bastan para honrar a un novelista, y lo dramático de la narración compite en este notabilísimo episodio con lo fiel y acabado de las descripciones. Y entre todas esas figuras sobresale Clara, la desventurada Clara, uno de los más bellos y delicados tipos que ha producido la musa contemporánea: tan delicadamente está tocado.

En suma: la novela toda, no sólo en su dicción y lenguaje, que deja poco que desear, y en su estilo, que es animado y sobrio, sino en su concepción y desempeño, muestra un sello castizo español, que la avalora mucho a nuestros ojos. Los personajes, el fondo del cuadro, el desarrollo de la acción, son eminentemente nacionales; la frescura del genio patrio traspira por toda la novela; y como los *Proverbios* de Ruiz Aguilera y más que *De Villahermosa a la China,* recuerda las de nuestros buenos tiempos, más emparentadas con Gœthe, Bulwer y Dic-

kens que con Jorge Sand y Víctor Hugo (1). Porque la novela francesa... pero ¿quién tiene valor en estos momentos para zaherir y recordar sus faltas a la desgraciada nación que tan dolorosamente las espía?

1871.

(1) El señor Pérez Galdós ha publicado después otra novela (*El Audaz*, 1871), que en su última parte recuerda un tanto, por desgracia, el carácter de las de estos autores; pero en la serie de cuadros (semejantes, y aun superiores, a los de Erckmann-Chatrian), que con el título de *Episodios Nacionales* ha emprendido y de la cual van publicados ya trece tomos, se ha hecho acreedor a la gratitud de cuantos se interesan por la cultura de nuestra patria.

ERRATA IMPORTANTE

El título del cap. I, que dice El arte y las letras, debe decir El arte y las artes.

AC
75
G5
v.3

Giner de los Ríos, Francisco
Obras completas

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY